

# مکالمات

شرق و غرب



شیرینا حیات



# جمالیات شرق و غرب

پروفیسر شریا حسین  
صدر شعبہ اردو  
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

ایجوکیشنل بک ہاؤس — علی گڑھ

جمالیات شرق و غرب  
شریاً حسین



ایڈیشن \_\_\_\_\_ ۶۱۹۸۳

تعداد \_\_\_\_\_ ۶۰۰

قیمت \_\_\_\_\_ ۳۰/۰۰

قرۃ العین حیدر

دیبا

اور

سیما

کے نام

گردپوش : علی صادقین  
کتابت : ریاض احمد، الہ آباد  
مطبع : تاج آفیسٹ پریس، الہ آباد



ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

فون نمبر ۳۶۶۸



# فہرست

پیش لفظ ۹

۱۱	ہندوستان کے جمالیات	۱
۴۰	۵۰ بزم خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی۔	۲
۸۲	نگار خانہ چین	۳
۸۹	ماخے و بہزاد	۴
۹۵	بایں نظم اور روس	۵
۱۰۱	ماٹیکل اینجلو کے دنیا	۶
۱۰۸	جمالیات: مفہوم اور بنیادی مسائل	۷
۱۴۰	مغرب کے چند اہم نظریہ ساز	۸
۱۹۵	اختتامیہ	۹
۲۰۰	کتابیات	۱۰
۲۰۷	اشاریہ	۱۱

رنگ ہے یا خشتِ مسک، چنگ ہے یا حزنِ مصوت  
معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود  
اقبال



## تصاویر

۱۵	توڑی راگنی (دکن قلم اشعار ہریں صدی عیسوی)	۱
۳۸	بھرت ناٹیم	۲
۸۸	ایک چینی اسکالر (ووڈ بلاک - چنگ پیرڈ ۱۶۸۱ء)	۳
۹۲	ایک ایرانی شاعر	۴
۱۰۰	ایک بایزنطینی تصویر (آگن)	۵
۱۰۴	مائیکل انجیلو کی بنائی ہوئی ایک تصویر	۶
۱۴۰	فرانسیسی مصور تولوز لائریک کی بنائی ہوئی ایک تصویر (۱۸۹۱ء)	۷
۱۹۴	پکاسو: پورٹریٹ ات اے لیڈی (۱۹۳۷ء)	۸

## پیش لفظ

مغربی اصطلاح Aesthetics اشعار ہریں صدی عیسوی میں جرمن مفکر ہارٹ نے رائج کی۔ ہمارے یہاں اردو میں اس کا ترجمہ جمالیات کیا گیا ہے۔ جمالیات کا تصور بڑا بکیر ہے اور تمام فنون لطیفہ یعنی شعر و ادب، موسیقی و رقص، مصوری، سنگتراشی اور فن تعمیر پر مادی ہے۔ یونان قدیم مغربی جمالیات کا اولین استاد ہے۔ ہندوستان میں بھرت مہنی کی تصنیف "ناٹہ شاستر" سنسکرت شعریات اور کلاسیکی ڈرامے کے اصولوں پر اہم ترین دستاویز سمجھی جاتی ہے جس کی بنیاد پر آئندہ صدیوں میں ہمارے یہاں فنی نظریات کا ارتقاء ہوا۔ ہندوستانی رس کا تصور مالی جمالیات میں منفرد مقام رکھتا ہے۔

اس کتاب میں ہندوستان اور مغرب کی جمالیات سے بالتفصیل بحث کی گئی ہے علاوہ ازیں مصر قدیم، چین و جاپان، ایران و توران، بایزنطیم و روس اور یورپ و انگلستان میں آرٹ کے نظریات اور فن مصوری کا مختصر جائزہ لیا گیا ہے جس سے ہمیں تمام فنون لطیفہ کی بتدریج ترقی کا اندازہ ہو سکتا ہے کیوں کہ اہم رجحانات ماضی فنون میں مشترک ہیں۔

فلسفہ جمالیات کے بیشتر مسائل خاصے دقیق ہیں۔ میں نے حتی الامکان کوشش کی ہے کہ اس کی وضاحت کر سکوں۔ سنسکرت اور یورپین اصطلاحات کا صحیح اردو ترجمہ انداز کے اردو مترادفات کا استعمال غلط فہمی پیدا کر سکتا ہے اس لئے متن میں ساتھ ہی انگریزی الفاظ



بھی شامل کر دیئے گئے ہیں۔

ہمارے یہاں آرٹ اور اس کے متعلق مسائل سے عام طور پر بے نیازی پائی جاتی ہے۔ اس کتاب کے مطالعوے قارئین کو ہمارے اپنے اور عالمی فنی ورثے سے اگر دلچسپی پیدا ہو سکے تو میں اسے اپنی کامیابی تصور کروں گی۔

ثریا حسین

مردخہ ستمبر ۱۹۸۲ء

①

## ہندوستانی جمالیات

ہندوستانی جمالیات کا تصور سنسکرت شعریات پر مبنی ہے۔ کیفیت دسرور اور تحیر جمالیاتی تجربے کے دو اہم پہلو ہیں۔ کیفیت دسرور کا تجزیہ ”رس“ کے نظریہ کی شکل میں رونما ہوا اور تحیر نے ”انکار“ (علم بدیع) کی صورت اختیار کی۔ ان کے علاوہ سنسکرت شعریات میں ”ریتمی“ (حسن بیان)، ”وکروکتی“ (ایہام) اور ادبیتیہ“ (موزونیت) کے نظریات بھی پیش کئے گئے۔

سنسکرت کے جامع دمانع لفظ ”رس“ کے اردو مترادفات ”جذباتی اور ذہنی کیفیت“ یا mood ہو سکتے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم نظریہ ساز بھرت مہنی نے اپنی تصنیف ”ناٹھ شاستر“ میں اس سے تفصیلی بحث کی ہے۔

اردو میں میراجی رس کے متعلق لکھتے ہیں کہ :-

لے پروفیسر کلارا ایبلنگ کا خیال ہے کہ بھرت مہنی ”ناٹھ شاستر“ کا مصنف فردوز ہے لیکن اس کتاب میں جن کے مقالوں کو یکجا کیا گیا (غالباً دسویں صدی ق۔ م۔ سے تیسری یا چارویں صدی عیسوی تک) :- پانچ بھرت ”دھلا“، ”مندی“، ”کرمل“، ”بھرت“ اور ”منگ“ تھے۔



”شکرت نقادوں کے مطابق رس وہ سرچشمہ کیفیت و سرور ہے جو ذوقِ سلیم رکھنے والے ذہنوں سے پھوٹتا ہے۔ اول تخلیق شعری صورت میں، دوم واردِ تحسین میں۔ یہ کیفیت و سرور شعری شکل اس وقت اختیار کرتا ہے جب ذوقِ سلیم رکھنے والا شخص اس غلغلہ شاعرانہ جبر کا مالک ہو جسے پر تبعا کہتے ہیں۔ واردِ تحسین کی صورت میں متاثر ہونے والا شعری کے بجائے نثری خصوصیات کا مالک ہو۔ آئندہ درجہ میں جو شکرت نقادوں میں بہت اہمیت رکھتا ہے اس کے خیال میں ایک ایسے ذہن سے ہی شاعری کی تخلیق ہو سکتی ہے جس میں رس یا کیفیت و سرور سے متاثر ہونے کی صلاحیت ہو۔ اس کے لئے تخلیق کے بعد اس میں کسی قسم کا شعوری اضافہ نہیں کرنا چاہیے کیوں کہ اس سے رس کی کیفیت کم ہو جاتی ہے۔

شکرت فن تنقید میں ”رس“ اہم ترین موضوع ہے جس کے علمی و ادبی دونوں پہلوؤں پر بحث کی جاتی ہے۔ مندرجہ بالا مفہوم کی بنا پر ہم ”رس“ کا مفہوم کسی اور لفظ سے ادا نہیں کر سکتے البتہ وضاحت کے لئے کہہ سکتے ہیں کہ رس کے معنی کیفیت و سرور شعری ہیں۔“

شعری تخلیق سے مخصوص قسم کا کیفیت حاصل ہوتا ہے جو رنج و الم یا خون و مسرت کے احساسات سے جدا ہے۔ چنانچہ فنونِ لطیفہ سے پیدا ہونے والے تاثر کو مادرِ اُتی احساسِ کیفیت (آلگ آئند) کہا گیا ہے۔ ”رس“ کے ذریعے پیدا ہونے والا کیفیت (آئند) الم اور خون و مسرت کے عام احساسات سے مختلف ہے۔

تیمتریے اپنشد کے مطابق ”رس“ یا ”آئند“ ہی برہما ہے۔ برہما کل کائنات کا خالق ہے۔ آئند وہ روح ہے جس کے سبب ہر جاندار زندہ ہے اور مرنے کے بعد آئند ہی کے ساتھ اس کا وصل ہو جاتا ہے۔ اسی بنیاد پر کاویہ آئند یعنی کیفیت و سرور شعری کو برہماند کے مثل کہا گیا ہے۔

بھٹ نایک نے سب سے پہلے ”رس“ کے سرور (رسا سواد) کو روحانی مسرت

لے میراجی، مشرق و مغرب کے لفظ۔ اکادمی پنجاب، لاہور۔ ۵۸ء۔ ۱۹۵۸ء

(برہما سواد) بتایا۔

اس کے بعد ابھی نوگیت نے ”رس“ کی کیفیت کو مادرِ اُتی تسلیم کیا اور مسکت نے اس خیال کی وضاحت پیش کی کہ ”رس برہماند کی طرح ایک عجیب و غریب احساسِ کیفیت عطا کر کے مادرِ اُتی تخیل پیدا کرتا ہے۔“

عہد حاضر کے مشہور ہندی نقاد ڈاکٹر ٹیگندر نے ”رس“ کے تین پہلوؤں یعنی بنیادی تاثراتی اور کیفیاتی پر زور دیا ہے۔

بنیادی مفہوم کے مطابق رس الفاظ و معانی کے وسیلے سے شاعر کا فن پارہ اس کے قوتِ تخیل کا فنی اظہار ہے کیوں کہ وہ تخیل کے ذریعے زندگی سے وابستہ تجربے کی تخلیق میں مصروف ہے۔ تاثراتی پہلو میں ”رس“ تاثرات سے پر شعری تخلیق کے ذریعے دلوں میں بیدار ہونے والا انبساط ہے۔

کیفیاتی مفہوم کے مطابق ”رس“ قاری، سامع اور ناظر میں ہی موجود ہوتا ہے اور شاعری کے سننے یا پڑھنے سے متحرک ہوتا ہے۔ یوں خاص جذبات سے پیدا ہونے والے ذاتی سکون کی پُر کیفیت حالت کا نام ”رس“ ہے۔

مغرب میں ابتداء سے حسن کی خارجی اور باطنی ہیئت زیر بحث رہی ہے اس کے برعکس ہندوستانی مفکرین کی توجہ بنیادی طبع پر حسن کی جگہ اس سے حاصل ہونے والے کیفیت و سرور (آئند) پر مرکوز رہی۔

ہندوستانی شعریات اور مغربی جمالیات میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ ہمارے ہاں ”رس“ اور ”دھونی“ (علم معانی) کے نام سے روح شاعری کی تحقیق کو اہمیت دی گئی جب کہ مغرب میں حسن و جمال کے تاثراتی پہلو کو خصوصیت حاصل رہی۔ چنانچہ کانٹ نے تاثرات کے

لے مٹ۔ کاویہ پرکاش۔ ۲۸:۴۔

ڈاکٹر ٹیگندر۔ رس مدھانت۔ ۳۱۹۔



فلسفیانہ تجزیے کو ہی ایستھٹکس کہا ہے۔

مغربی جمالیات میں فنون لطیفہ کے بنیادی عناصر کا مطالعہ اہم سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے ہاں ’رس‘ اور الفاظ کے مختلف معانی موضوع بحث ہیں۔ علاوہ ازیں ہندوستانی شعریات کا قراعہ (دیکارن) سے بھی گہرا تعلق ہے۔ بقول ڈاکٹر ایس۔ کے۔ ڈے سنسکرت شعریات میں تختیلی عنصر کے ان مباحث کو کوئی اہمیت نہیں مل سکی جو عالمی جمالیات میں ضروری سمجھے جاتے ہیں۔ ہندوستان میں تخلیقی صلاحیت (پرتمہا) کے تختیلی عنصر اور شاعر کی انفرادیت کو نظر انداز کر کے روایت اور مسلمہ اصولوں کے تحت فن شاعری کا مطالعہ کیا گیا ہے۔

”تقابلی جمالیات میں ڈاکٹر کے سی۔ پانڈے کہتے ہیں کہ ہندوستانی شعریات میں مغربی جمالیات کے برعکس شاعری کے علاوہ دیگر فنون لطیفہ، موسیقی، مصوری اور مجسمہ تراشی کے تجزیے کا رجحان نہیں پایا جاتا۔ شاعری میں بالخصوص ڈرامے (نانک) پر توجہ مرکوز ہے اور ڈرامے کے سلسلے میں موسیقی اور مصوری کا ذکر آجاتا ہے کیونکہ نانک شاعری، موسیقی اور مصوری کے فنون پر مشتمل ہے۔

ہندوستانی جمالیات کی ابتدائی شکل ناٹھ شاستر میں ملتی ہے اور فن ڈراما کے اصولوں کا اطلاق دیگر فنون لطیفہ پر کیا جاسکتا ہے۔ قدیم ہندوستانی جمالیات کی رد سے فنون لطیفہ کی معراج یہ ہے کہ راگ نظر آنے لگے اور رنگ سنائی دینے لگے۔ راگ سنسکرت لفظ رنگ سے نکلا ہے اور یہ لفظ پہلی مرتبہ پانچویں یا ساتویں صدی مسوی میں استعمال کیا گیا۔ راگ راگیناں اور ’رس‘ لازم و ملزوم ہیں۔ ہر راگ اور راگنی بھی سنگیت کار اور سامعین میں اپنا رس جگاتی ہے یا اپنی مخصوص کیفیت طاری کرتی ہے۔ ’رس شاعری‘

S.K. DE: SOME PROBLEMS OF SANSKRIT POETICS, 1959

موسیقی، رقص اور نانک کا بنیادی عنصر سمجھا گیا اور رس کے مختلف اقسام کو راگ، مالہ تصاویر میں (جو سولہویں سے انیسویں صدی تک مغل، دکنی، راجستھانی اور پہاڑی مصوروں نے بنائیں) ان راگ راگینوں اور ان کے مخصوص رسوں کو علامتی روپ میں پیش کیا گیا۔



توڑی راگنی (دکنی تلم اشعار ۱۷ویں صدی)



# تصویرِ حُسن

قدیم سنسکرت ادبیات میں حُسن (سُندر) کے مختلف ہم معانی الفاظ ملتے ہیں مثلاً دلپذیری (چارتر)، انوکھا پن (ویچتر)، رونق (شوبھا)، چمک دمک (کانتی)، رفعت یا جلال (سُشٹو)، دل کشی (رمنیتا)، لطافت (لالتہ)، ملاحت (لاونیہ) وغیرہ اور حسین و سندر کے لئے دلپذیر (چارو)، انوکھا (ویچتر) پر رونق (شوبھن)، چمک دمک والا (کانت)، رفیع و جلیل (سُشٹو)، دلکش (رمنیہ)، لطیف (للت)، دلپسند (مُورم) وغیرہ۔ ویدک ادب میں حسین (سندر) اور حُسن (سُندر) الفاظ موجود ہیں۔ لیکن عزیز (پرہ)، نازک (پیشس)، انوکھا (ویچتر)، اعلیٰ (بھدر)، شیریں (مدھر) وغیرہ الفاظ بہت استعمال ہوئے ہیں۔ لفظ حسین (سندر) کا استعمال ہوا ہے۔

قدیم سنسکرت ادبیات میں حُسن کی ماہیت دو شکلوں میں بیان کی گئی ہے۔

## حُسن کی عام ماہیت

۱۔ حُسن کا تعلق حُسنِ باہر سے ہے۔ حُسنِ شے آنکھوں کو فرحت بخشتی ہے۔ اس کی شوبھا میں خارجی حُسن کا تصور مضمون ہے۔

۲۔ حُسن ہر حسین شے کا بنیادی وصف ہے۔ لیکن وہ موضوعی ہے۔  
۳۔ حُسن میں بنیادی طور پر عشق و محبت کا جذبہ بالواسطہ یا بلاواسطہ موجود ضرور ہوتا ہے۔

۴۔ حُسن میں عضویاتی ہم آہنگی یا موزونیت کا تصور پوشیدہ رہتا ہے۔  
۵۔ ویدک شاعروں کے مطابق حُسن کا تعلق بنیادی طور پر حواس سے ہے۔ رنگ روپ، چمک دمک اور جلال و جمال اس کے مخصوص عناصر ہیں۔ اپنشد میں حُسن کی ماہیت دو علامات میں بیان کی گئی ہے۔ نور (پرکاش) اور مسرت (آنند)۔ ان ہی دو علامتوں کی بنیاد پر آگے چل کر اس کو "سُور پرکاش آنند" مانا گیا۔ یعنی معروضی اعتبار سے وہ ایک نور ہے اور موضوعی اعتبار سے مسرت یا آنند۔

راماین میں سب سے پہلے شاعر نے حُسن کے سبھی روپوں کا بیان کیا ہے جس کے خاص عناصر رنگ، دلکش انداز، شستگی و صفائی، انوکھا پن، جدت، تازگی اور تسکین ہیں حُسن انسانی کے اوصاف، اعضاء جسمانی میں موزونیت، سڈول جسم، چمک دمک شگفتگی اور آرائش و زیبائش ہیں۔

مہابھارت میں شعری عنصر کی بہ نسبت تاریخی عنصر کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ مہابھارت کے شاعر نے اعضاء جسمانی کے روپ کو زندگی کا بیش قیمت ماحصل تسلیم کیا ہے اور اس حسین روپ کے عناصر میں تناسب اور موزونیت۔ مرد کے لئے رعب و دبدبہ، عورت کے لئے دل آویز رنگ و روپ اور نزاکت۔ انکار یعنی زیورات شباب حُسن میں اضافہ کرتے ہیں لہذا وہ بھی حُسن کا جزو ہیں۔

بھگتی ادب میں مادرائی حُسن کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ بھگوان کا حُسن، کانت کے حُسن کا جوہر یا خلاصہ اور عشق حقیقی کا موضوع ہے۔ ویدک ادب میں بھی ایشور کے روپ کو حُسن کانتات کی علامت اور مظہر مانا گیا ہے۔ لیکن مادرائی حُسن غیر مادی اور



علامتی ہے۔ بھگتی دور کے ادب میں اسی ماورائی حسن کو مادی اور انسانی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ سری کرشن کا جمال اور ان کی لیلیا، رادھا اور گویوں کا سری کرشن سے عشق (بندوں کی خالق حقیقی سے محبت) بھگتی رس کے خاص موضوعات تھے۔

## فنی حسن کی ماہیت

ویدک ادب میں "کلا" کا استعمال فلسفیانہ معنی میں تو نہیں ہے لیکن شاعری، موسیقی، رقص، مصوری، سنگ تراشی سب ہی فنون لطیفہ کے مباحث ادھر ادھر کھپے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ویدوں میں موسیقی کا تفصیلی تجزیہ ہے جس کی بنا پر بعد میں فنی موسیقی کا ارتقار ہوا۔ لیکن ویدک رشی انسانی کاری گری کے مقابل میں ماورائی صناعت کی طرف زیادہ مائل تھے لیکن ان کے یہاں باقی فنون کا تجزیہ نسبتاً بہت کم ہوا ہے۔ ماہرین کی رائے ہے کہ ویدوں کی کچھ فنی علامتوں مثلاً پورن کسمہ، کلب درشن، دیواسر، شری نکشی وغیرہ کا اس کے بعد آنے والے ادوار میں ہندوستانی فن تعمیر، مجسمہ سازی اور مصوری کے تجزیہ پر بہت گہرا اثر پڑا۔

ویدک دور کے بعد راماین اور مہا بھارت میں فنون لطیفہ کا تفصیل کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے جس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مہا کاویہ دور میں فن شاعری کے ساتھ ہی بھارت کے فن تعمیر، سنگ تراشی، مصوری اور رقص و موسیقی کا بھی کافی ارتقا ہو چکا تھا۔ اس سلسلہ میں ربط، توازن، حسن رنگ، رفعت، آرائش و زیبائش، وسعت و جاننداری وغیرہ عناصر کا بالواسطہ یا بلاواسطہ طریقہ پر ذکر ملتا ہے۔

فن بنیادی طور پر انسانی تخلیق ہے اور فن کار کے اصل مقصد کو پیش کرنے میں ہی اس کی معنویت ہے۔ فن کے اس راز کا اظہار راماین "اور مہا بھارت" میں واضح طور پر کیا گیا ہے۔ موسیقی کے سلسلہ میں تال، سُر، لے اور دیگر اصطلاحی الفاظ

کی بار بار وضاحت کی گئی ہے اور فن شاعری کے عناصر ترکیبی کے بارے میں بھی براہ راست کچھ اشارے ملتے ہیں۔ راماین کا پہلا چمند اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ شاعری کا محرک جذبہ ہوتا ہے۔ شدت جذبات کے اثر یا دماؤ سے زبان میں ایک قسم کی لے یا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے جس سے چمند یا بحر و وزن تفصیل پاتے ہیں نیگرت شعراء کا لید آس، بان، بھو بھوتی، ہرٹش اور سندھو کے یہاں شاعری، ڈراما، رقص، موسیقی اور مصوری کے بارے میں تفصیلی بیانات ملتے ہیں۔

ہندوستانی فلسفہ میں اگرچہ فنون کے مباحث کو کوئی مقام نہیں دیا گیا لیکن فنون لطیفہ اور ادب سے متعلق علوم نے فلسفیانہ تصورات سے استفادہ کر کے جمالیات کے اہم اصول وضع کئے، دیدانت میں فلسفہ فن کے تین اہم اصول دیئے گئے ہیں۔ (۱) فن کی ہیئت دیگر ارضی ہیئتوں سے مختلف ہے۔ (۲) فن کا ادراک ذہنی یا عقلی ہے اور حقیقت پر مبنی ادراک سے مختلف ہوتا ہے۔ (۳) اظہار میں ایک قسم کی وحدت پائی جاتی ہے۔

فنون لطیفہ کے باطنی تعلق کا بیان سب سے پہلے "سنودھر موتر پران" میں ہوا ہے۔ ترتیب (الوکر م)، موزونیت (سم متی) اور پیش کش فنی حسن کے لازمی عناصر ہیں۔ لیکن ان کی جان ہے "رس"۔ اس لئے فن تعمیر، مجسمہ سازی، مصوری و موسیقی کے سلسلہ میں رسوں کا تفصیل کے ساتھ ذکر ہوا ہے۔ ہندوستانی فنون کے ارتقا میں مذہبی محرک سب سے زیادہ قوی رہا۔ فن تعمیر کی ابتدا "داستو برہما" اور موسیقی کی ابتدا "نادرہما" کی عبادت کی شکل میں ظہور پذیر ہوئی۔ مصوری اور مجسمہ سازی کا آغاز برہما کو عظیم شکل میں دیکھنے کے لئے ہی ہوا۔ عیشیت جمہوری ہندوستانی فلسفہ فن روایتی ہے جس میں فن کار کی انفرادی تخلیقی صلاحیت کی بہ نسبت اصول فن کو سند مانا گیا ہے۔ ایک اہم بات یہ ہے کہ الفاظ و معانی کے وسیلے سے ظاہر ہونے والے حسن کا



جیسا مکمل اور گہرا تجزیہ سنسکرت شعریات میں کیا گیا ہے ویسا غالباً اور کہیں نہیں ہوا۔ جمالیات کے جن حقائق کا انکشاف اہل مغرب اپنے علم و سائنس کی بدولت آج کر رہے ہیں، ان کا مشاہدہ اہل ہند نے ڈیڑھ ہزار سال پہلے کر لیا تھا۔ لہذا ہندوستانی جمالیات کا خاکہ سنسکرت شعریات کو مرکز مان کر تیار کیا جاسکتا ہے۔ ہندوستانی شعری روایت، شرومت اور جگتی ادب کا "اجول رس" بھی ہندوستانی جمالیات میں شامل ہے۔ ہندوستانی اور مغربی جمالیات کے طرز فکر میں بظاہر اختلاف ہونے کے باوجود اصولی طور پر کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ مغرب کی طرح ہمارے یہاں بھی حسن کی ارضی اور ماورائی توضیحات ملتی ہیں۔ ساتھ ہی اس کی روحانی، جذباتی اور ہیستی یا معروضی تشریحات کے بارے میں بھی اشارے ملتے ہیں۔

## ماورائی حسن کی روحانی وضاحت

ویدک اور کلاسیکل سنسکرت اور جگتی ادب میں ماورائی حسن کا تجزیہ بڑی خوبصورتی سے کیا گیا ہے۔ یونان کے قدیم ماہر جمالیات فلاطونس کا خیال ہے کہ روح انسانی اپنی اصل سے ملنے کے لئے بے قرار رہتی ہے۔ حسن مطلق کے ساتھ وصل کی اسی خواہش میں جمالیاتی شعور کا راز مضمر ہے۔ یہی نظریہ ہندوستان میں بھی موجود ہے۔ اپنشد میں برہما کو امرت، عجم کیف و سرور، آنند روپ کہا گیا ہے۔ شیو فلسفے میں روح ابدی کا عکس ہونے کے سبب کائنات کو دائم و حسین مانا گیا ہے۔ اس تصور کی حسین ترین شکل وشنو کے سگن تصور میں موجود ہے جو جگتی داد کی مصوری اور موسیقی اور کرشن یلا کی انجیری میں موجود ہے۔

لفظ حسین کے بہت سے ایسے تاثراتی مترادفات ہیں۔ لفظ دلگو (دلجو) دلچسپ، محبت آگیں، راماینا اور ماہا بھارت میں پر یہ درشن (دیکھنے میں پیارا) بھی کہا

گیا ہے۔ کالیداس نے دھرم سمجھو میں کہا ہے۔

"بحث کرنے سے کیا فائدہ؟ جیسا آپ نے سنا ہے شیو بالکل دیسے ہی ہیں۔ لیکن میرا من تو ان کے لئے بھاؤیک ہو کر ایک جگہ قائم ہو گیا ہے۔ پریم کسی کے کہنے سننے کی پرواہ نہیں کرتا۔" (۸۲، ۵)

کام سوتر میں حسن اور حسن جذبہ کا براہ راست تعلق مانا گیا ہے۔ بھرت منی کا قول ہے۔

"نہ تو کوئی جذبہ بغیر رس کے ہوتا ہے اور نہ کوئی رس بغیر جذبات کے"

## ہستی وضاحت

حسن و فن کے بارے میں ہمارے یہاں مادی و ہستی تصورات کی کمی نہیں ہے۔ ویدوں میں فطرت کے جلال و جمال کی سینکڑوں تصاویر ملتی ہیں اور کام سوتر میں فن کا خاص مقصد معاشرتی زندگی کو توانا بنانا مانا گیا ہے۔ شعریات میں ریتی اور انکار حسن کی ہستی وضاحت کو پیش کرتے ہیں۔ حسن کا مطلب ہے انکار (آرائش و زیبائش) لفظی و معنوی انکار جسم شاعری کے آرائش و زیبائش ہیں۔ ریتی (اسلوب) روح شاعری یا شاعری کا بنیادی حسن ہے۔ ریتی نام ہے تخلیق شعر کا۔ ان نظریات کے مطابق حسن جسم کا وصف ہے۔

## حسن کی حقیقت

ہندوستانی فلسفہ میں حسن کی حقیقت معروضی بھی مانی گئی ہے اور موضوعی بھی اس کی ہیئت خارجی بھی ہوتی ہے اور ادراکی بھی۔ حسن کی اسی امتزاجی کیفیت کا ذکر کرتے ہوئے کالیداس نے لکھا ہے۔



"جب ادراک حسن حلقہ ہناب میں رہتا ہے تو کنول کے صُن سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا اور جب وہ کنول میں رہتا ہے تو ہناب کے صُن سے محروم ہو جاتا ہے لیکن یہ شروع ادراک کے پھرے میں رونما ہو کر ایک امتزاجی ادراک کا بنیادی سبب بن گیا ہے"

ملاحظہ کی تعریف بھی اسی بات کی تائید کرتی ہے۔ اعضاء جسمانی کی آہ ہناب کو ملاحظہ کہتے ہیں۔ یعنی ملاحظہ سے مراد ایسی کشش ہے جو معروض کا وصف ہے لیکن اس کا ادراک موضوع پر منحصر ہے۔

## جمالیاتی تناظر

متفکرین مغرب کے نزدیک جمالیاتی تناظر ارضی اور مادی مقاصد سے مبرا ہوتا ہے۔ اس میں نتیجہ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس کا ناظر حسین شے یا فنی تخلیق کو اپنے نجی جذبات کی روشنی میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کی نظر تخلیق کی ہیئت پر مرکوز رہتی ہے۔ اس طرح وہ اپنے ذاتی جذبات کی سطح سے اوپر اٹھ کر انفرادی وابستگیوں سے آزاد ہوتا ہے۔ جمالیاتی تناظر کا ایک اور وصف ہے غیر جانب داری جس کا مطلب یہ ہے کہ ناظر کسی حسین شے میں ہی نہیں کھو جاتا بلکہ اس کے اور اس کے سامنے جو شے ہے دونوں کے درمیان ایک فصل رہتا ہے۔

"رس کے نظریہ میں بھی ان خصوصیات کا تجربہ کیا گیا ہے۔ جذبہ مستقل کے بے روک ٹوک ادراک کا نام ہی "رس" یا جمالیاتی تجربہ ہے۔ بے روک ٹوک ادراک کا مطلب زبان و مکھ کی قید سے آزاد یعنی انفرادی لگاؤ و مذاق مفاد کی سطح سے بلند جمالیاتی تجربہ کی صورت میں ناظر کا نفس اپنے ملائق کو فراہم کر کے مخصوص حسین شے کے تصور میں کھو جاتا ہے۔ یہ تجربہ معروضی یا موضوعی نہ ہو کر ایک غیر معمولی نئی صورت کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔"

## رس کی اقسام

نصرت منی نے اپنی تصنیف "ناٹیہ شاستر" میں رس کی آٹھ اقسام بتائی ہیں:-

- ۱۔ شرنکار رس (عشق و محبت)
- ۲۔ ہاسیہ رس (خوش طبعی)
- ۳۔ ردور رس (قہر آلودگی)
- ۴۔ کردون رس (دل سوزی)
- ۵۔ ویر رس (مردانگی)
- ۶۔ وی بختی رس (اکراہ)
- ۷۔ بھیا بک رس (خوف)
- ۸۔ آد بخت رس (تحقیر)

ان آٹھ رسوں کے علاوہ مزید تین رس اور بھی تسلیم کر لئے گئے ہیں:-

- ۱۔ شانت رس (طلانیت)
- ۲۔ واسلیہ رس (شفقت)
- ۳۔ بھگتی رس (عشق حقیقی)



### ۱۔ شرنکار رس (محبت)

شرنکار رس کا تعلق جذبہ عشق و محبت سے ہے۔ عاشق اور محبوب اس کے بنیادی موضوع ہیں۔ سہمیہ درین میں لکھا ہے کہ برائی عورت اور جذبہ محبت نہ رکھنے والی طوائف کو چھوڑ کر سب ہی طرح کی محبوبائیں شرنکار رس کا بنیادی سبب ہیں۔ پیار کی باتیں، محبت آمیز حرکات، چومنا، ارتعاش لب، لرزہ بر اندام ہونا سب شرنکار رس کے خارجی علامات ہیں۔

شعر و ادب میں عشق و محبت کے دو روپ ملتے ہیں۔ عشق حقیقی اور عشق مجازی۔ شرنکار رس میں دو کیفیتیں شامل ہیں۔

۱۔ سنجوگ شرنکار یعنی کیفیت وصل

۲۔ دیوگ شرنکار یعنی کیفیت فراق

### ۲۔ ہاسیہ رس (خوش طبعی)

شرنکار کی نقل کرنے سے ہاسیہ رس پیدا ہوتا ہے۔ ہاسیہ رس سے وابستہ جذبہ مستقل خوش طبعی (استحالی بھادو) کہلاتا ہے۔

لباس، طرز گفتار، طریقہ کار، نام وغیرہ کا بے ڈھنگا پن اس کا بنیادی موضوع ہے مضحکہ خیز، ظرافت انگیز اشکال و افراد ہاسیہ رس کے محرکات ہیں۔ ہنسنا، کھلکھلانا، تہقیر لگانا وغیرہ اس کی خارجی علامات ہیں۔

شعر و ادب میں ہاسیہ رس کی بہت اہمیت ہے۔ ہنسی، بذلہ سخی، ظرافت، طنز، مزاح، پستی، تمسخر، مضحکہ، ہجو وغیرہ سب ہی ہاسیہ رس کے ذیل میں آتے ہیں۔

### ۳۔ رُودر رس (قہر آلودگی)

بھرت نے ناٹیک شاستر میں شرنکار، رُودر، ویر اور دیبھتس ان چار رسوں کو سب سے زیادہ اہم قرار دیا ہے اور دوسرے چار رسوں کی پیدائش ان ہی چار رسوں سے بتائی ہے۔ رُودر رس کا استحالی بھادو کُروہ یعنی غصے کی جبلت ہے۔

### ۴۔ کُرون رس (دل سوزی)

کُرون رس رُودر رس سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا جذبہ مستقل (استحالی بھادو) شوک یعنی احساس غم ہے۔ شعر و ادب میں کُرون رس اپنی اہمیت کے اعتبار سے اسطو کے اصول کی تھارسس (CATHARSIS) سے بہت قریب ہے۔

### ۵۔ ویر رس (مردانگی)

بقول بھرت مہنی ویر رس کا تعلق آتم پرکرتی والے یعنی اعلیٰ ظرف لوگوں سے ہے اور اولوالعزہی اس کا استحالی بھادو ہے۔ بھانودت کے نزدیک مکمل طور پر برائیگنہ اولوالعزہی یا جلا حواس کی ولولہ انگیزی ویر رس ہے۔ اولوالعزہی کا اظہار زندگی کے مختلف شعبوں میں ہو سکتا ہے لہذا ویر رس کی بھی کئی قسمیں ہیں۔ بھرت نے ناٹیک شاستر میں تین رس بتائے ہیں۔ دان ویر، دھرم ویر اور یدھ ویر۔ یدھ ویر کو ہی صحیح معنوں میں ویر رس سمجھنا چاہئے کیوں کہ میدان جنگ ہی ایک ایسا مقام ہے جہاں انسان کے صبر و استقلال، جوش و ولولہ، بلند ہمتی اور اولوالعزہی کے جوہر کھلتے ہیں۔



## ۶۔ بی بھتس رس (الراہ)

نفرت کا جذبہ بی بھتس رس کا جذبہ مستقل ہے۔ گریہ، المنظر افراد کی حرکات و سکنات یا مکروہ اشیاء یا ان کی شکل و شباہت و کیفیت اس کے محرکات ہیں۔

## ۷۔ بھیانک رس (خوف)

بھانودت کے نزدیک جملہ حواس کا خوف سے متاثر ہونا بھیانک رس ہے۔ جب شعر کہتے ہی خوف کا جذبہ پیدا ہو جائے تو اس کو سب ہی شاعروں نے بھیانک رس کہا ہے۔ خوف بھیانک رس کا جذبہ مستقل ہے۔ خونخوار درندے، ویرانہ، خطرناک مقام، سانپ اور خود کردہ جرائم وغیرہ اس کے بنیادی اسباب ہیں۔

## ۸۔ ادبھت رس (تجربہ)

ایک تخت حیرت طاری ہونا اور جملہ حواس کا ٹپکنے کے عالم میں رہ جانا ادبھت رس ہے۔ جب کسی شعری تخلیق میں جذبہ حیرت کا اتنا مکمل اظہار ہو کہ قاری کے جملہ حواس اس سے متاثر ہو کر بے حس و حرکت ہو جائیں تو اس حالت کو ادبھت رس کہتے ہیں۔ فوق العادت باتیں، کلام اور ہیئتیں ادبھت رس کا بنیادی سبب ہوتی ہیں۔ فوق العادت باتوں کے بارے میں سننا، پڑھنا یا ان کو دیکھنا اس کے محرکات ہیں۔

## شانت رس (طمأنینہ)

شعر و ادب میں شانت رس کو نواں رس مانا جاتا ہے۔ بھرت نے ناٹیک شاستر میں صرف آٹھ رسوں کو ہی تسلیم کیا ہے۔ لیکن اس کے اسکان پر روشنی ڈالتے ہوئے

لکھا ہے

”مکش یا روحانیت کے جذبہ سے جو رس پیدا ہوتا ہے اس کو شانت

رس کا نام دینا ممکن ہے“

اس کے علاوہ ناٹیک شاستر میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ شانت رس سے ہی رقی وغیرہ پیدا ہوتے ہیں اور پھر شانت رس میں ہی ضم ہو جاتے ہیں۔ جن لوگوں نے شانت رس کو ایک الگ رس کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے ان کے نزدیک دنیا کی طرف سے بد دل ہونا اس کا جذبہ مستقل ہے۔ دنیا کی بے ثباتی، حقائق کا عرفان، معرفت الہی اس کے دھماکے ہیں۔ سنت صوفیوں کی صحبت، گرو یا پیر و مرشد کی تعلیم کتب تصوف کا مطالعہ، تیرتھ استھان (مقدس مقامات) کی سیر، گوشہ تنہائی وغیرہ اس کے محرکات ہیں۔ حال، وجد، اشک ریزی اور خلوت پسندی اس کی خارجی علامات ہیں۔



جذبات و کیفیات کی فہرست میں داخل کیا ہے۔

۱۔ ساتوک بھاؤ (آٹھ طبعی علامات)

۲۔ تینتیس دھیمچاری بھاؤ (عارضی جذبات)

۳۔ آٹھ استھائی بھاؤ (مستقل جذبات)

اس نے آٹھ استھائی بھاؤ تفصیل سے بیان کئے ہیں۔ کیونکہ یہ ہی وہ جذبات ہیں جو جمالیاتی تجربے کو معروض وجود میں لاتے ہیں۔

### استھائی بھاؤ (جذبہ مستقل)

وہ مستقل جذبہ جو ہر حال میں کسی نہ کسی رس کے ساتھ ضرور وابستہ ہوتا ہے استھائی بھاؤ کہلاتا ہے۔ بھرت منی کہتے ہیں جس طرح انسانوں میں راجہ اور شاگرد میں استاد کی ایک بزرگانہ حیثیت ہوتی ہے اسی طرح جملہ جذبات میں استھائی بھاؤ (جذبہ مستقل) کو فوقیت حاصل ہے۔ بقول ابھی نوگیت استھائی بھاؤ یا مستقل جذبہ ہر ایک جاندار میں پائے جاتے ہیں۔

آچاریہ دھنن کے مطابق استھائی بھاؤ ایک ایسا جذبہ ہے جو اپنے کسی بھی موافق یا مخالفت جذبے سے دب کر ختم نہیں ہوتا بلکہ بھانودت کے خیال میں یہ دوسرے جذبے کو دبا کر خود اس پر غالب آجاتا ہے یہ

بھرت منی نے ناٹھ شاستر کے باب ہفتم میں مندرجہ بالا آٹھ قسم کے مستقل جذبات کا ذکر کیا ہے۔ بھرت کے بعد کچھ سنسکرت عالموں نے نرودید (جذبہ زہد) بھگتی (جذبہ عشق حقیقی) اور واسلیہ (جذبہ شفقت) کو بھی مستقل جذبات کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔

لے دھنن۔ وشن روپک۔ ۳: ۳۳ بھانودت۔ رس رنگی

## رس کے اجزائے ترکیبی

### وبھاؤ (بنیادی اسباب و محرکات)

بھرت منی نے ناٹھ شاستر میں تشریح کی ہے کہ جذبہ مستقل کو جو اسباب و محرکات پیدا کرتے ہیں وہ وبھاؤ کہلاتے ہیں۔

وبھاؤ یعنی اسباب و محرکات دو طرح کے ہوتے ہیں۔

۱۔ وہ موضوع جو کسی مخصوص جذبہ کو بیدار کرتا ہے بنیادی سبب (اللبین وبھاؤ) کہلاتا ہے۔

۲۔ ارد گرد کا ماحول اور دیگر اشیاء جو جذباتی تاثر کو اور زیادہ بڑھا کر بیدار اور جذبہ مستقل کو متحرک کرتی ہیں۔ ان کو ادپین وبھاؤ (محرکات) کہا جاتا ہے۔

### انوبھاؤ (خارجی اثرات و علامات)

بھرت منی نے رس نش بتی یعنی رس کی تخلیق و تکمیل کے لئے وبھاؤ کے ساتھ انوبھاؤ کو بھی ایک اہم عنصر قرار دیا ہے۔ ناٹھ شاستر کے مطابق ان کی تعداد آٹھ ہے۔ اور ان کو بھرت نے اچان

لے بھرت منی ناٹھ شاستر ۹۵۲



## ویبھیاری بھاؤ (عارضی جذبات و تاثرات)

وقتی طور پر رونما ہونے والے عارضی جذبات و تاثرات کو ویبھیاری یا بھاری بھاؤ کہتے ہیں۔ ایسی نو بھارتی کے مطابق ان کو عارضی اس لئے کہا جاتا ہے کیونکہ یہ جذبات و تاثرات جمالیاتی تجربے کے ساتھ ساتھ وقتی طور پر نمایاں ہوتے ہیں۔ دھنجے نے اپنی تصنیف 'دش روپک' میں لکھا ہے کہ استعنائی بھاؤ (جذبہ مستقل) اور عارضی جذبات و تاثرات کا آپس میں وہی تعلق ہوتا ہے جو سمندر کے ساتھ اس میں اٹھنے والی لہروں کا، جس طرح کسی سمندر کی سطح پر رونما ہونے والی لہریں اٹھ اٹھ کر اسی میں فنا ہوتی رہتی ہیں۔ اسی طرح عارضی جذبات و تاثرات بھی براہ گنجنتہ جذبہ مستقل میں مدغم ہوتی رہتی ہیں بلکہ

عارضی جذبات و تاثرات کی چند اہم خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ عارضی جذبات و تاثرات جذبہ مستقل کو اور زیادہ مشتعل کر کے اس کو کیفیت و سرور کی منزل تک پہنچاتے ہیں اس لئے ان کو ویبھیاری بھاؤ کہتے ہیں۔

۲۔ جس طرح سورج کے طلوع ہونے سے دن کا آغاز ہوتا ہے اسی طرح عارضی جذبات و تاثرات کے رونما ہوتے ہی جذبہ مستقل کی بیدار حالت رس کی کیفیت میں بدل جاتی ہے۔

۳۔ عارضی جذبات و تاثرات کی کیفیت اضطرابی ہوتی ہے لیکن اگر کسی عارضی جذبے میں استحکام پیدا ہو جائے تو جذبہ مستقل کی صورت اختیار کر سکتا ہے۔ اسی طرح اگر کسی جذبہ مستقل کی کیفیت محض اضطرابی ہو تو وہ عارضی جذبے کی شکل میں بدل سکتا ہے۔

بہمت اور دیگر سنسکرت عالموں نے مندرجہ ذیل تینتیس قسمیں عارضی جذبات و تاثرات کی تسلیم کی ہیں۔

- (۱) ہرش (انبساط)، (۲) اسمرق (یاں)، (۳) وریشا (جھینپ جانا)، (۴) موم (غشی)، (۵) دھرق (خاطر جمی یا سکون)، (۶) شنکا (اندیشہ)، (۷) گلانی (ناتوانی)، (۸) دیتیہ (بے بسی)، (۹) چنٹا (نکس)، (۱۰) مد (مستی)، (۱۱) شرم (حشمت)، (۱۲) گرو (گھمنڈ)، (۱۳) ندرا (نیند)، (۱۴) سوچ بچار (بصیرت)، (۱۵) ویا دھی (مرض)، (۱۶) تراس (دل دہلنا)، (۱۷) سوپن (خراب)، (۱۸) وپروہ (بیداری)، (۱۹) امرش (خدا، انتقام)، (۲۰) ادہتیہ (انفجائے جذبات)، (۲۱) اگر تا (غضب)، (۲۲) انہاد (جنون و دیوانگی)، (۲۳) مرن (موت)، (۲۴) و ترک (فیصلہ)، (۲۵) وشاد (لال)، (۲۶) آتکنتا (بے چینی و اضطراب)، (۲۷) آویگ (گھبراہٹ)، (۲۸) جڑتا (سلب قوت)، (۲۹) سویا (حسد)، (۳۰) اپسامار (صرع)، (۳۱) چپلتا (ظنون مزاحی)، (۳۲) نروید (دنیا سے بیزاری)۔



## رس کے نظریہ کا عمدہ عمارتقاء

بھرت منی ناٹھ شاستر کے چھٹے اور ساتویں باب میں لکھتے ہیں کہ  
کیف و سرور (رس) ڈرامے (ناٹھ) کا لازمی عنصر ہے۔

ناٹھ رس ایک مادی شے ہے اور اس کے درپلو ہیں۔

یہ کیف و سرور (رس) باذوق ناظر کے نفسیاتی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور یہ ڈرامائی

کیف و سرور (ناٹھ رس) احساس مسرت کو استحکام بخشتا ہے۔

بھاسر نے (ساتویں آٹھویں صدی عیسوی) اپنی تصنیف "کاویہ النکار" میں

لکھا کہ صنائع (النکار) بالترتیب کیف (رس)، جذبہ (بھاق) اور ان کے مناسطے

کی شکیلیں ہیں۔ اور اس تصور کو ڈرامے کے علاوہ شاعری کے لئے بھی ضروری سمجھا۔

رامن (آٹھویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف "کاویہ النکار سوتر" میں

ڈرامے کو دیگر شعری تخلیقات کے مقابلہ میں اعلیٰ و افضل قرار دیا۔

نوی صدی عیسوی میں دہندی نے اپنی تصنیف "کاویہ آدرش" میں شاعری

کے اوصاف (گنوں) کو رس کے ساتھ وابستہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ صنائع بدائع

کا مقصد شاعری میں رس پیدا کرنا ہے۔ جس شعری تخلیق میں رس ہو وہ پھولوں کے

رس کی مانند کیف آور ہوتی ہے۔

ادبھٹ نے رسوں میں کیف طمانیت کا اضافہ کیا۔

نویں صدی عیسوی میں آئندہ درجن نے اشاریت کا نظریہ پیش کیا۔ اس نے  
اپنی تصنیف میں بتایا کہ اشاریت کے مکمل تجزیہ کا مقصد رس ہے۔ اس نے اشاریت  
کو روح شاعری اور رس کو شاعری کا جوہر تسلیم کیا۔

دسویں صدی عیسوی میں پرتی ہاریندو راج نے رس کو روح شاعری مان کر  
اس کو صنائع بدائع سے الگ رکھنے پر زور دیا۔

راج شیکھر (دسویں صدی عیسوی) کا خاص موضوع فن شعری تعلیم ہے۔ ان کا  
دائرہ فکر زیادہ وسیع ہے۔ البتہ انہوں نے رس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا۔

گیارہویں صدی تک رس کو ڈرامے اور شاعری کا اہم ترین نظریہ تسلیم کیا گیا۔

اسی عرصے میں رس نش پتی یعنی اس کی تخلیق و تکمیل کے سلسلے میں چار اہم نظریات پیش  
کئے گئے۔

۱۔ بھٹ لولٹ (شروع نویں صدی عیسوی) آردپ واد یعنی انتساب و تعلیل۔

۲۔ شنک (نویں صدی کا ربع اول) انوتی واد استخراج۔

۳۔ بھٹ نایک (آخر نویں صدی اور شروع دسویں صدی) بھکتی واد یعنی

لذتیت۔

۴۔ ابھی نوگیت (آخر دسویں صدی اور گیارہویں صدی کا ربع اول) ابھی دکتی

واد یعنی اظہاریت۔

مہم بھٹ (گیارہویں صدی عیسوی) نے دھونی کے نظریے کی پر زور تردید

کرتے ہوئے رس کے نظریے کی تائید کی۔

دسویں گیارہویں صدی کے وسط میں کننگ نے رس اور النکار یعنی صنائع

بدائع اور حسن بیان سے ملوکلام کو صحیح شاعری تصور کیا ہے۔ (سانکار سیر کا دیتا)

گیارہویں صدی عیسوی میں ہی سنکرت کے معروف عالم شیمندر نے ادبیت



یعنی مزدونیت کا نظریہ پیش کیا۔ اس کے نزدیک شاعری میں "رس" کے ساتھ ساتھ "ادبیت" (مزدونیت) ہو تو شعر کا لطف دو بالا ہو جاتا ہے۔

بحرِ راج (گیارہویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف "شرنگار پرکاش" میں واحد رس شرنگار کو مانا ہے اور متفرق شعری نظریات کے باہمی ارتباط پر زور دیا ہے۔

مٹھ (بارہویں صدی عیسوی) کا تعلق دھونی کے مکتب فکر سے ہے۔ ہندی کاویہ پرکاش میں لکھتے ہیں کہ شاعری سے کیفیت و سرور (آندر) حاصل ہوتا ہے جو بغیر کسی تاخیر کے لذت شعری (رسا سوادن) میں مدغم ہو جاتا ہے۔

روژیک (بارہویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف "النکار سرور" میں "رس" اور "دھونی" دونوں کا تذکرہ کیا ہے اور دونوں کی اہمیت مانی ہے۔

بھانودت نے اپنی تصنیف "رس ترنگنی" میں رس کی تین اقسام بتائی ہیں :

لوک (ارضی)، لوک (مادرائی) اور مانور شک (نفسیاتی)۔  
دشوناٹھ (چودھویں صدی عیسوی) نے "ساہتیہ درپن" میں اس کو روح شاعری سے تعبیر کیا اور ادبیت رس (کیفیت تحریر) کو تمام رسوں کے مقابل میں بالاتر مانا ہے۔

روپ گوسوامی (سولہویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف "بھگتی رسا برت سندھو" اور "آجریل منی" میں بھگتی رس کا تصور پیش کر کے جلد رسوں کو کیفیت عشق حقیقی کے تحت قرار دیا ہے۔

سترہویں صدی عیسوی میں راج بگن ناتھ نے رس کو کاویہ آتما (روح شاعری) تسلیم کیا اور ویدانت کے فلسفے کے مطابق رس کا تجزیہ کیا۔

ویدانت کی رو سے "رس" روح کے سامنے سے پردہ اٹھنے پر رونما ہوتا ہے۔ ریاضت نفس یا شدید محرکات کے سبب پردہ بخار کے ہٹ جانے سے آتما (روح) کو وہ کیفیت و سرور حاصل ہوتا ہے جس کا نام "رس" ہے۔

اٹھارہویں صدی عیسوی کے راج آخر میں رام سنگھ نے اپنی کتاب "رس نو اس" میں رس کی بنیاد پر شاعری کی تین قسمیں بیان کی ہیں۔

۱۔ پرکمہ کاویہ (مختصر شاعری)

(الف) النکار مکھ (جس میں صنائع بدائع سے صن پیدا کیا گیا ہو)

(ب) بھواد مکھ (جس میں جذبات کی عکاسی کی گئی ہو)

۲۔ مکھ کاویہ (بے کیفیت شاعری جس میں کسی قسم کا رس نہ ہو)

۳۔ ابھیمکھ کاویہ (جس میں بھرپور رس ہو)

دور جدید میں بھارتیندو ہریش چندر، ایو دھیا سنگھ، اُپا دھیا سے ہری اددہ نے ہندوستانی شعریات سے بالتفصیل بحث کی۔ کنفیالال پودار کی تصنیف "رس مغربی" اور گلاب رائے کی "نورس سدھانت اور ادھین" اور "کاویہ روپ" کے ذریعے سنسکرت شعریات کا احیاء ہوا اور جدید نفسیات کی روشنی میں ہر ایک نے رس کا تجزیہ کیا۔

رام چندر شکل نے ذمہ رس کا نفسیاتی جائزہ لیا بلکہ اس کو مغربی شعریات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ جے شنکر برساد کا طرز فکر رام چندر شکل سے مختلف ہے۔ وہ رس کو اکھنڈ اور غیر منقسم تسلیم کرتے ہیں۔

ڈاکٹر ٹینگندر "رس" کو ہندوستانی شعریات کی آدھار شیلا (سنگ بنیاد) تصور کرتے ہیں۔ جمالیات اور کیفیت و سرور شعری کو "رس" کا مترادف سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک رس موضوعی ہے۔ انھوں نے شاعری میں ایسی نزہت کی روایت کو زندہ کر کے آنتہ داوی (انبساط آفرینی) کی قدر کو واضح کیا اور انھوں نے جدید



نفسیات کی روشنی میں بھارت یا جذبات کا تجزیہ پیش کیا۔  
جدید نقاد ڈاکٹر گیندر نے "رس" کا ہندوستانی اور مغربی شعریات کے  
نظریوں سے موازنہ اور مقابلہ کرتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ شعرا و ادب کو پرکھنے کے لئے  
"رس" کا نظریہ ہی آفاقی اور ہمہ گیر معیار ہے۔

## تامل شعریات

قدیم تامل شعراء ویدک اور کلاسیکل سنسکرت شاعروں کے ہم عصر تھے۔ مناظر  
فطرت کا بیان اور عشق و محبت میں بالخصوص نفسیاتی پہلو ان کی شاعری کے موضوع تھے۔  
تینوں تامل نگم یا ادبی اکادمیاں پہلی سے تیسری صدی عیسوی تک قائم ہوئیں۔ تامل ادب  
میں جہازوں اور یارنا، یعنی یونانی سپاہیوں کا تذکرہ ملتا ہے جو تامل بادشاہوں کے ہاں  
ملازم تھے۔ تیسرے نگم کے شعراء اور ناقدین کے دور کو ستھ کا زمانہ سمجھا جاتا ہے۔  
بھرت منی کے ناٹھ شاستر (غالباً تیسری سے چوتھی صدی) سے قبل جنوبی ہند کی موسیقی  
کافی بلند معیار اختیار کر چکی تھی کیونکہ تامل موزیٹن کا خیال ہے کہ ناٹھ شاستر میں  
مشکل اور نادر دکھشن مارگ یا تال کا ذکر ملتا ہے۔ اہل جنوب شاعری، موسیقی اور ناگم  
(ڈراما) میں ہدات کے لئے مشہور تھے۔ مناظر فطرت سے وابستگی ان کے مخصوص  
جمالیاتی ذوق کی منظر تھی۔ کلاسیکل تامل شاعری میں کرستان، بلاخیز مشق، سزوار  
پر امن گریہست زندگی، ریگستان اور ساحل سمندر، ہجر و فراق کے تصورات سے وابستہ  
تھے۔

داخلی اور خارجی دونوں طرح کی شاعری میں گروپش کا منظر نامہ اہمیت  
رکھتا تھا۔ اس میں پرندے، جانور، پھول، کھیتیاں، اناج، مرد و عورت، کھیل کاشے  
تہوار اور پربا پاٹ سب ہی شامل تھے۔ چھٹی صدی عیسوی سے شواہد و شواہد



کی تجدید شروع ہوئی۔ مشرق تک سنسکرت فنی نظریات کا اثر بڑھا۔ چین اور بودھ مت کے ہندو راجوں کے طور پر بھگتی تحریک کا آغاز جنوب ہی میں ہوا۔ ویدات کے تینوں مکاتب فکر جنوب میں پیدا ہوئے۔ شکر (اوریت) اور مادھو (ودیت) مغربی ساحل کے تھے۔ رامانج بھی تامل ناڈو کے رہنے والے تھے اور وہیں بھگتی رس کی شاعری شروع ہوئی۔ بھرت مٹی نے رس کی تمام اقسام کو بھرت نایم کے ذریعے پیش کیا۔ مندروں کے دیواری مجسموں میں، رقص کے ان گنت پوز یعنی رس اور بھارتی ان تنوع اداؤں کو پتھروں میں ڈھال کر گویا رقص و موسیقی کو منجمد کر دیا گیا۔ جنوبی ہند کے مندر بھرت مٹی کے ناٹھ شاستر کی مکمل تفسیروں کے طور پر آج تک موجود ہیں۔



بقول پرسی براؤن فنی تعمیر میں جنوبی ہند کے مندروں کے پتھروں کے وزن کے ذریعے خدا کی طاقت کے شعوری جلال کا اظہار کیا گیا اور جمال کا منظر عیسائی سازی و تزئین کاری ہے۔

فنی اصول کا یہ استحکام و تسلسل اس وجہ سے منفرد اور حیرت انگیز ہے کہ ہندوستان کے ڈانس، ڈراما، رقص و موسیقی کے ان کلاسیکل اصولوں میں آج تک سرسرقہ فرق پیدا نہیں ہوا جن کا مفصل تذکرہ اس باب میں کیا گیا ہے۔



## نرم خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی

سنسکرت، فارسی، ہندی اور اردو شاعری میں ازمنہ قدیم سے لے کر آج تک شہر نگار رس طرح طرح سے جلوہ آ رہا ہے۔ مصری اردو شاعری میں فراق کی رباعیاں اور جمیل الدین حالی کے دوہے اس روایت کے تسلسل کی دلنواز مثالیں ہیں۔ آئیے جستہ جستہ مثالوں کے ذریعے اس رس و چارہ کی گہرائی اور روانی کا شعور اس اندازہ لگائیں۔

یہاں بھارت کے ہم تازہ نگار اور اسطوری قصص میں بالخصوص علامتی طور پر عارفانہ اور فلسفیانہ نکات بیان کئے گئے تھے۔ ان ہی کی بنیاد پر سنسکرت کے ادب عالیہ کی تخلیق ہوئی۔ ان حکایات میں شاعری، فلسفے اور انہیات کا حسین امتزاج موجود ہے۔ یہاں شاعری میں نثرانی اور مردادہ حسن اور شہر نگار رس کا ذکر مقصود ہے۔ کالیڈاس کی شکنتلا اور کمار سمبھو میں سے اس تذکرہ حسن کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں کہ قدیم ہندوستانی تصور حسن جو لگ بھگ اسی عہد کی بنی ہوئی جنوب کے اجنتا کی تصاویر میں نظر آتا ہے وہ انجین کے کالیڈاس کا بھی آئینہ دار ہے یعنی شکنتلا اور اس کی سکھیاں جو ہالیہ کی ترانی کے ایک جھل میں کنورشی کے آشرم میں مانتی کے کنارے رہتی ہیں۔ تاریخی لحاظ سے یہ جگہ مغربی اتر پردیش کے ضلع بجنور کا قصبہ منڈاؤر ہے۔ یعنی گیت عہد کا تصور حسن آندھرا

انجین، مالوہ، شمالی اور جنوبی ہند ہر جگہ یکساں تھا۔

تاما مذہب میں شکنتلا کی سہیلیاں :-

صورت کی بھوئی بھالی نقشے کی پیاری پیاری

سکھیاں بھی کون ؟ جن کے کوئے ہیں بھائی بھائی

ایڑی کی سمت گہرے آگے کی سمت اٹھے

انداز تھے انوکھے دلکش نقوش پا کے

(مقبولہ، شکنتلا منظم ترجمہ از بشیر بر شاہ منور لکھنوی)

بھاری کولہوں والی لڑکیوں کا گیت ہمد کے عیسوں، تصویروں اور ادبیات میں بڑا عمل دخل ہے۔ بچوں کے زیور، کنول کی نال کے گلن پہنے اور بیل کی کونیل جیسے ہونٹوں اور نرم ٹہنیوں جیسی بانہوں والی شکنتلا کو جو درختوں کی مٹلکی ہوئی چھپی پوشاک میں ملبوس اور کسی درخت کے دان دیئے ہوئے ہمارے سرخی پاؤں میں لٹکا کر ہمارے دھینت سے بیاہ کرتی ہے۔ سنسکرت کا شاعر فطرت کے بہت قریب تھا۔ اس کے ہاں حینہ کا سراپا اور آم کا بور اور کنول اور بن لائیں اور جگلی جانور اور پرندے تقریباً متبادل بن جاتے ہیں۔

کالیڈاس کے کمار سمبھو میں شیو جی (گویا قادر مطلق یا تجسیم جلال خداوندی) اور پاربتی (گویا عشق حقیقی اور مادر قدرت کی جالی شکل) کی شادی سے پہلے پاربتی کے انگ انگ کی تعریف کے لئے شاعر نے نہایت نادر تشبیہات کا فراوانی سے استعمال کیا ہے۔ اسی UNINHIBITED انداز میں اس عہد کے سنگ تراشوں نے پاربتی اور دوسری دیویوں اور افسانوں کے مجسمے بنائے۔ کمار سمبھو میں پاربتی جی ("جن کی چال ایسی تھی جیسے کنول کی دلربائی خراماں ہو۔ اور انگوٹھوں کا رنگ قرمزی تھا۔ اور جو دم رفتار ہوا سے رک رک جاتی تھیں :-) شیو جی کا



مراقبہ توڑنے اور ان کو بارہجی پر مائل کرنے کے لئے سہ  
قوس گل تان کر اس بن کی طرف کام چلا  
شان سے رد و کے مسکن کی طرف کام چلا

(مترجمہ منور لکھنوی)

اس وقت ساری فطرت جنگل پرند، چرند، جوش عشق سے مغلوب ہو گئے۔ سنسکرت  
میں کالیداس کے الفاظ یوں ہیں:

”مدھو دوریف کسمے پید پرپاسا منور درتھان شرگین چہ اسپر شسنی لت کشی  
مرگی کنڈویت کرشن سار دورسات پنچ ریڑوں گندھی گبائے گندوش جل کر  
اردھو بیھو کین لبین جایاں سمبھا دیا اس تھا گتا پریا پت پشپ استر کستنا بھیہ  
اسپھورت

بروالو سمبھو ہر ابھیہ

لنا دھو سمبھا شکھو پیا واپرو منرشا کھا بھج بند نانی

یعنی بھونرے اپنی اپنی عبودیت کی رہنمائی کرتے ہوئے پھولوں کے کٹوروں میں  
شہد پیئے لگے۔ استھنیوں نے کنول کے زیروں سے معطر پانی اپنی سونڈوں  
سے ہاتھیوں کو بلایا۔ چکڑے نے کنول کی ڈنڈی کا ایک ٹکڑا لے کر آدھا خود  
کھایا آدھا چکوی کو کھلایا۔ دھنوں کی طرح آراستہ شاخیں درختوں کے ساتھ  
بغل گیر ہوئیں۔

کمار سمبھو میں کالی داس ساری کائنات کو کس انداز سے جذبہ عشق میں  
مدھوش اور سرشار دکھلاتے ہیں ملاحظہ فرمائیے مضمون وہی ہے جب کام دیو  
شرجی کو محبت میں گرفتار کرنے کے لئے پہنچا۔

”اور جب کام دیو سمبھو کی تسخیر کے لئے پہلا تو سارے صیغے بیکار

ہو گئے۔ تزکیہ نفس، صبر، سناس، فرض، معرفت، علم، بے نیازی، سب میں  
چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے۔ خود کتابوں میں جا چھپی۔ رقی کا بھتی اپنی تیر  
کمان سنبھالے اس قدر غیظ میں کس کو اپنا شکار بنانے جا رہا ہے؟ ساری کائنات  
محبت میں گرفتار ہو گئی۔ درخت جھک کر بیلوں پر چھا گئے۔ ندیاں سمندر سے  
جا ملیں۔ جل تھل ایک ہوئے۔ چرند پرند، درخت اور عفریت، انسان اور تانگ  
لطیف ارواح اور غول بیا بانی، مرگھٹ کے بھوت اور سادھو سنت بھی اس کے  
ظلم میں مبتلا ہوئے۔

خردمند جواب تک دنیا کو برہما کا سایہ سمجھتے تھے ساری دنیا ان کو عورت  
کے روپ میں نظر آنے لگی۔۔۔ اس عالم میں کام دیو سمبھو کے قریب پہنچا۔

اس لمحے دن کے بان پر جو آم کی کلیوں سے سجا تھا۔ ہمارے شہد کی سیاہ  
کھیاں اس طرح بٹھا دی تھیں گویا وہ خیال سے پیدا ہوئے خدا کے نام کے حرف  
تھے۔ ہلال کے ایسے پھول ناخنوں کے نشان کی مانند تھے جو بسنت رت کے پلٹنے  
سے جنگل کے بدن پر پڑ گئے تھے۔ بہار تلک کا پھول لگا کر سمندروں کے سیاہ  
کا جل سے مزین ہوا، اپنے ہونٹوں کو (جو آم کے بدھ تھے) صبح کے آفتاب کی سرخی  
سے سجایا۔ یہاں کے درختوں سے گرتے زر گل سے ہرنوں کی آنکھیں دھندلا  
گئیں اور وہ جنگل کے پتوں پر گلیں بھرتے پھرے۔ کوکل کی آواز خود محبت  
کی آواز بن گئی۔ کوکل کی آواز جو منفرد عورتوں کی سرد مہری توڑنے میں بڑی ملہم  
ہے۔ دن کے حکم سے درخت ساکت، سمندروں خاموش، چڑیاں چپ چاپ ہرن  
سکوت میں کھو گئے۔ سارا جنگل ایسا دکھلائی دینے لگا جیسے ایک بڑی تصویر ہو۔  
کالی داس کے ہاں ایک ہندوستانی دلہن کی آرائش کی تفصیل بھی موجود ہے۔

لے کالیداس: کمار سمبھو۔ مترجمہ قرۃ العین حیدر (سیتا ہرن)



پارتی کی شادی سے پہلے پارتی کے بدن پر میل کی مالش کی گئی۔ اور دھڑکا ہن  
لگایا گیا۔ منڈپ میں دھوپ کی تہوں کے دھوپ نے دھن کے بھیگے ہوئے بال  
سکھائے، مدھک کے ہار پہنائے گئے مندل اور گوردھن کے سفوت کی سرخی  
لگائی گئی۔ لاکھ کے رنگ سے پیر سجائے گئے۔

منسکرت ادبیات کے دور کے بعد جدید ہندوستانی زبانوں کا ارتقاء  
شروع ہوا اور اس وقت بھی شمالی ہند کی مختلف بولیوں برج، اودھی، میتھلی  
وغیرہ میں شرنکار رس کی کورتائیں لکھی گئیں۔ امیر خسرو، ودیا پتی، ملک محمد جاسی  
وغیرہ کے یہاں گوری، دھن، رادھا، شام وغیرہ کی تلمیحات محبوب حقیقی اور  
اس کے بندے کے لئے بھی استعمال ہوئیں۔

○

امیر خسرو (۶۱۲۵ - ۶۱۳۲۵) کے یہاں دیوگ شرنکار کی عمدہ مثالیں  
ملتی ہیں۔ مثلاً

ز حال مسکین کن تغافل درائے نیناں، بنائے بیاں  
کتاب ہجران ز دارم لے بیاں! نہ لہو کا ہے لگائے بھتیاں  
شبان ہجران دراز چون زلفت و روز و صلت چو عمر کوتاہ  
سکھی! پیا کو چو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

یا

میرا جو بنا تو میرا بھوئے نہ ہے گلال  
کیسے گردنی بکس موری مال

سونی سچ ڈرا دنی لاگے، برہ اگنی ڈس ڈس جاتے

(میرا نیا شہاب گلال ہو رہا ہے اور میرا ہار میرے سینے پر کیسا خوشنما معلوم

ہو رہا ہے۔ مگر میری سونی سچ) مجھے ڈراتی ہے اور آتش ہجر مجھے انتہائی حلیف  
پہنچا کر ڈسنے کو دوڑتی ہے۔

○

میتھلا شمالی بہار کے شاعر ودیا پتی (۱۳۸۰ - ۱۳۹۰) کے شرنکار  
رس میں ڈوبے ہوئے گیت آج بھی مقبول ہیں۔ ودیا پتی میتھلا دربار کے راجا  
کوی تھے۔ ان کے گیتوں میں کرشن اور رادھا کے نام بار بار آتے ہیں، لہذا ان کو  
کرشن بگتی کا شاعر بھی سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل انھوں نے یہ گیت اپنے مرنی  
راجہ شیونگہ اور کلیسا دیوی کے لئے لکھے تھے۔

ایک گیت میں انھوں نے راجہ شیونگہ کے آقا یعنی دہلی کے سلطان نصرت  
شاہ کو بھی مخاطب کیا ہے۔

ودیا پتی کی ہیروئن نہایت چھٹی، نشاط پرست اور مردوں کو رہانے والی  
حسینہ ہے :-

وہ حسین دوشیزہ جب باتیں کرتی ہے  
تو معلوم ہوتا ہے کہ موسم سرما کے پورنما کا چاند امرت برسا رہا ہے  
آج میں نے بے مثال حسن والی حسینہ کو  
مست ہاتھی کی طرح جاتے ہوئے دیکھا  
اس کی خوبصورت آنکھوں میں کاجل کا نکھار تھا  
ایسا لگتا تھا جیسے بھوڑا خون رنگ کنول کے خزانہ سے آ رہا ہو  
ودیا پتی کہتا ہے کہ غیر معمولی حسن دیکھ کر  
شاہ نصرت شاہ نے حسینہ کو اپنا لیا



نازنین کے دونوں ابرو خم دار کمانیں ہیں

اور پچی آنکھیں تیر

کام دیو ان سے کنواروں کو نہیں مارتا

صرف رنگین مزاج دل والوں کی جانوں کو نشانہ بناتا ہے

ہے سکھی! اے نازنین! آج کام دیو نے تمہارے من کی جگہ سجائی ہے

تمہارے نگن اور تمہاری گردنی رم بھرم رم بھرم گارہی ہے

پیروں میں بازیب بول رہی ہے

شاعر و دیا بیتی کہتا ہے کہ حسینہ نے اپنے سینے کو ہار سے سجایا

راجہ شیو سنگھ روپ نارائن اور لکھیا دیوی کی یہی رائے ہے

نازنین کے ہشتی بالوں میں سینہ در کی لکیر

ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے گھنگھور گھاؤں کے درمیان شفق کی سرخی نظر آجائے

اس کا چہرہ جاڑے کے چاند کی طرح خوبصورت ہے

اس کی آنکھیں پچی ہیں جیسے خالص سونے کے کنول پر کھنکھن کا جوڑا کھیل رہا ہو

اس کے دانتوں میں داڑم کے بیجوں کی چمک ہے

گویا سیرے کو امرت سے دھو کر نازک مونگے کے پتے میں رکھ دیا گیا ہو

اس کے میٹھے بول سن کر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے

اس نے اپنی میسرین کلاسی کے لئے کائنات کی تمام

بیشی بونی بونے والی چیزوں کو مل، انسری اور دینا کو جیت لیا ہے

خوش گھر شاعر و دیا بیتی نے حسن کی یہ تفصیل بیان کی

لکھیا دیوی کے سر تاج راجہ شری شیو سنگھ اسے جانتے ہیں

مادھو! تمہاری تعریف کتنی کروں؟

تمہاری مثال کس چیز سے دوں؟ مجھے شرم معلوم ہوتی ہے

چندن کا حسن غیر معمولی سہی مگر وہ لکڑی ہے

چاند دنیا کو روشن کر دیتا ہے مگر صرف پندرہ دنوں تک

ہیرا انمول ہوتے ہوئے بھی پتھر ہی ہے

ہے کرشن! تم اپنی مثال آپ ہوئے

آخر میں و دیا بیتی کو خود ان کی متعلق زبان ہی میں سنئے۔ ایک حسینہ کی

تصویر پیش کرتے ہیں جس نے ابھی غسل کیا ہے۔

کامنی کرے اسنان ہیرت ہی بردے ہنیے پنج بانے

چکر گرے جل دھارا جانی کھ سنی اردوانے اندھارا

(حسینہ غسل کرنے کے بعد کام دیو کے پانچ تیروں سے دل کو گھال کر

ہے۔ اس کی گھنگھریالی زلفیں پانی کی لہریں معلوم ہوتی ہیں اور اس کا چہرہ زل سیلا

کی طرح چمکتا ہوا ہے۔ سینے پر کھیری زلفوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے اندھیرا پھیل رہا ہے۔)

○

تلسی داس نے اپنی زندہ جاوید رامائن ۱۵۷۵ء میں تصنیف کی۔ ہندی

ادب کے اس شاہکار میں انھوں نے رام چندر جی کا سراپا یوں بیان کیا ہے۔

”سری رام کی سالتی مورت نیل کنول اور بارش سے لہکے بادل کی طرح

تھی۔ اس کے کنول سے پیروں کے ناخن ایسے تھے جیسے پھول پتی میں موتی جڑ

دیئے ہوں۔۔۔۔۔“

”پر بھو کی آنکھیں سرخ، سینہ کشادہ اور بازو لیے تھے۔ ان کا رنگ

لہ و دیا بیتی حیات اور شاعری۔ شمیم احمد صدیقی۔ بہار اردو اکادمی پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء



نیل کنول یا جمال کے درخت کی طرح سانولا تھا۔

”دونوں بھائی گیر والہ اس پہنے تھے۔ کپڑے کی پٹی سے ترکش کمر میں کسے تھے اور ہاتھوں میں تیرکمان تھے۔ ایک کارنگ سانولا اور ایک کا گودا تھا۔ اور بدن پر مندل کا لپیٹ تھا۔ آنکھیں کنول کے پھولوں کی مانند تھیں۔ ان کے بال کالے اور گھنگھریالے تھے اور سروں پر گونی ٹوپیاں تھیں۔“

سیتا ہرن کے بعد رام جنگل میں پڑھتے پھرے۔ پرندو۔ جانورو۔ بھنورو۔ تم نے میری مرگ یعنی سیتا کو نہیں دیکھا ہے، مومے، طوطے، پھلیاں، ہرن، بکلی، کنول، خزان کا چاند، سانپ، کام کا ترکش بطنیں، ہاتھی شیر، اب اپنے اپنے حسن پر دوبارہ نازاں ہو سکتے ہیں۔ سنو جاگلی! بیل کا بیل، سونا اور کیلا اب خوش ہیں۔ کیوں کہ تم جاچکی ہے۔ وہ مطمئن ہیں کہ حسن میں ان کا رقیب اب کوئی نہیں رہا۔

”رام نے جنگل سے گزرتے ہوئے کشمن سے کہا۔ دیکھو کشمن جنگل کتنا خوبصورت ہے۔ کون اس کا حسن دیکھ کر مضطرب نہ ہوگا؟ جب ہرن ہماری آہٹ پر بھاگ کھڑے ہوتے ہیں تو ان کی ہرنیاں ان سے کہتی ہیں۔ ڈرو نہیں تم تو جہنم جہنم کے ہرن ہو۔ لیکن یہ دونوں تو ایک سنہرے ہرن کی تلاش میں آئے ہیں بھیا! دیکھو بسنت رت کتنی خوبصورت ہے۔ کام دیو سیتا کے کھو جانے سے مجھے ادا اس دیکھ کر جنگل اور شہر کی کھیسوں اور جڑیوں کی اعانت سے میرے اوپر حل کرنے آ رہا ہے۔ درختوں پر پھیل ہوئی بیلنیں اس کی فوج کے پیچھے ہیں کیلے اور تار کے پتے اس کے علم، پھلون کی جھاڑیاں اس کے تیرانداز اور کونل کی آواز نے رام جرت مانس مترجمہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی

گویا اس کے جنگلی ہاتھی کی جگھاڑ ہے۔ بچے اور مینائیں کام دیو کے اونٹ ہیں۔ مور اور راج ہنس ان کے عرب گھوڑے، پاموز پرندے اور جنگلی تیر اس کے پیدے ہیں۔ چٹانیں کام دیو کے رتھ ہیں۔ آبشار اس کے نقارے، معطر ہوائیں اس کے جاسوس۔ اے کشمن! جو کام دیو کی فوج کا مقابلہ کر کے وہ سچ بچ بڑا جری ہے۔

کام دیو کا سب سے بڑا ہتھیار عورت ہے یہ

سور داس (۱۵۷۷-۱۵۷۷) کشمن بھگتی کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں رادھا۔ کشمن بیلا میں شرنکار رس کی اچھی مثالیں ملتی ہیں۔ رادھا کے حسن و جمال کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

ادچک ہی دیکھی نہیں رادھا، نین و سال بھال دیے روری  
نیل دس پھر اکٹھی پھرے، مینا بیٹھی روتی جمکھوری  
سنگ لکھنی چلتی آدت، دی ستوری پھوئی تھی گوری  
”سور“ سیام دیکھت ہی رہتے، مین مین علی پری شگوری

(اچانک وہاں پر رادھا نظر آئیں۔ بڑی بڑی آنکھیں اور ماتھے پر تلک، نیلے کپڑے اور لٹکا پٹے ہوئے، کمر پر چوٹی لہرائی ہوئی لڑکیوں کے ساتھ چلی آ رہی ہیں۔ ابھی عمر بہت کم لیکن گورے بدن پر شباب جھلک رہا ہے۔ کشمن جی رادھا کو دیکھتے ہی زکھہ گئے۔ نکاہیں ملتے ہی دونوں ایک دوسرے پر فریفتہ ہو گئے۔)

عبدالرحیم خان خاناں (۱۵۵۶-۱۶۲۶ء) ایک حسین عورت کا سراپا بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

لے تھیں داس کی راج پوت مانس سے ایک اقتباس۔ مترجمہ قرۃ العین حیدر (ٹاؤن سیتا ہرن)



لہرت لہر لہریا، لہر ہسار  
سوتن جری کنریا، بٹھرے بار  
لاگیو آن نوپلا ہیں من سج بان  
اگس لاگو، ارجوا، دگ ترجیان

(بروے نایکا بھید)

(ہوا میں لہریا اڑ رہی ہے جس کے کناروں پر موتی جڑے ہیں۔ بال پراگندہ ہیں۔ اس حسینہ کو دیکھتے ہی کام دیو کے تیرا کر گئے گے اور ترجمی نظروں سے سینے میں دل دھڑکنے لگا۔)

کیشو داس (۱۵۶۱ء - ۱۶۲۱ء) شری کرشن کے سامنے ایک گوبی کا سراپا بیان کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ گوبی سوائے رادھا اور کون ہو سکتی ہے۔

پندرہ کیسی بھاگ بھال بھرنی کمان سی  
مین کیسے ہیں شرمین دلاس ہے  
ناسکا سروج گندہ واہ سے سگندہ واہ  
داریوں سے دشن کیشو بھری سی پاس ہے  
بھائی ایسی گرہوا بھیج پاتی سواور اروا  
پنگے سے پائیں گئی ہنس کی سی جاس ہے  
دیکھی ہے گوپال ایک گوبیا میں دیر تا سی  
سونے سو شریر سب سوندھے کی سی پاس ہے

(کوی پریا (سول) نگہ شکھ بھند ۸۷)

(چاند جیسی پیشانی اور کمان جیسے ارد ہیں۔ موم جیسے چمکے اور صاف نظروں)

کے تیر ہیں۔ ناک کنول کے پھول کی خوشبو سے معطر ہے۔ انار کے دانوں کی مانند دانت ہیں اور بجل جیسی مسکراہٹ ہے۔ بھوج پتر جیسا پیٹ، کنول جیسے پانز اور ہنس جیسی چال ہے۔ اے کرشن! میں نے ایک دیوتا جیسی گوبی کو دیکھا ہے جس کا سونے جیسا جسم ہے اور اس میں سوندھے سی خوشبو آتی ہے۔)

اردو شاعری میں جمالیاتی عناصر کی اس قدر فراوانی ہے کہ واقعی انتخاب بہت مشکل ہے۔ اردو غزل میں حسن و عشق کی کارفرمائی ہے اور شرتکار رس کی مختلف کیفیات موجود ہیں۔ گوان کارنگ روپ ہندی کے بجائے عجیب ہے۔ اردو مثنویوں میں سراپا نگاری اور نظیر اکبر آبادی کے کلام میں رس کی متنوع لطائف اور گھلاوٹوں کی پھوار سی پڑتی معلوم ہوتی ہے۔

میر حسن (۱۷۳۶ء - ۱۷۸۹ء) کی مثنوی "سحرالبیان" کے جملہ کردار ہندوستانی نفا میں سانس لیتے ہیں اور ہندوستانی معاشرے کی تہذیب و تمدن کے آئینہ دار ہیں۔ فوق الفطرت عناصر سے قطع نظر شاہزادہ بے نظیر، شاہزادی بدر منیر اور نجم النساء اسی سر زمین کے پیتے جاگتے افراد ہیں۔ مثنوی کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری پر جو کیفیت طاری ہوتی ہے وہ شرتکار رس کی کیفیت ہے۔ یہاں بے نظیر، بدر منیر اور نجم النساء کے حسین مرقعے قاری یا سامع کو ایک مقصد میں یقین عطا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر نجم النساء، نیم ہ جون کے بھیس میں مریا

نظا کیجئے

پہن سیل اور گیروا اور کھیس چلی بن کے صوا کو جو گن کے بھیس



ہیں ایک لہنگ زری بافت کا  
زرد کے مندے لگا کانی میں  
گلے بچا ڈال اپنے مالوں کے تئیں  
لٹیں دے کے بل دوش پر چھوڑ دیں  
زرد کی سُرُن کو ہاتھوں میں ڈال  
اُس آئینہ رو کا کروں کیا بیاں  
بچھانے کو سانگ اس نے جو جو کئے

وہ پردہ سا کہ اس من صاف کا  
کہ جوں سبزہ دگل گلستان میں  
پریشاں کر اپنے بالوں کے تئیں  
وہ باگیں سی شب دیز کی موڑ دیں  
اور اک بین کاندھے پر اپنی ہنصال  
صفا، راکھ سے اور چمکی وہاں  
غرض حسن نے اور جلوے دیئے

سودہ بین کاندھے پر رکھ یوں جلی  
کہ لادے کوئی جیسے گنگا جلی

میر تقی میر (۱۷۲۲ء - ۱۸۱۰ء) کی غزلوں میں مختلف قسم کے رسوں کا حسین  
امتزاج پایا جاتا ہے لیکن شہنشاہ رس کو اولیت حاصل ہے۔ ان کے نزدیک  
حسن ایک ایسی شے ہے جس سے زند اور پارسا دونوں یکساں طور پر محفوظ رہتے  
ہیں۔

دنیا میں حسن و خوبی میر ایک عجب شے ہے

زندہ ان دیار سایاں جس پر نظر رکھیں سب

وہ حسن کائنات میں حسن انسانی کو سب سے زیادہ افضل اور برتر تصور کرتے ہیں۔  
پھول گل، شمس و قمر سارے ہی کتے پر ہیں ان میں تمہیں بھاجے بہت

ہو کھڑی وہ تو پری سی ہے کھڑی  
دیکھ کر اس کو ملک بھیچک نہ ہو  
منہ کھلے تو جیسے چسورہ نور کا  
آنکھ کے آگے یہ بکا نور کا

انسان کا حسن، اعضاء جسمانی کی متناسب ساخت، بدن کے رنگ اور چہرے  
مہرے پر بہت کچھ منحصر ہوتا ہے۔ لہذا میر کے جمالیاتی تجربے کی روشنی  
میں چہرے کا حسن دیکھئے۔

اس روتے آتشیں سے برقع سرک گیا تھا  
گل بہ گیا چمن میں نجلت سے آب ہو کر

برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا  
داغ ہوں اس کی بے حجابی کا

رخسار کے پاس وہ دُر گوشت  
ہے پہلوئے ماہ میں ستارا

گردش میں دے مست آنکھیں ہیں جیسے بھرے پیمانے در  
دانت سنا ہے جھمکیں ہیں اس کے موتی کے سے دانے در

لطف کہاں وہ بات کئے پر پھول سے جھڑنے لگ جاویں  
سُرخ کلی بھی گل کی اگر چہ یار کے لعل لب سی ہے

بدن کا لوح و گداز اور رنگ بھی دیکھئے۔

گندہ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے  
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چونی بیگے پسینے میں

ہائے لطافت جسم کی اس کے مری گیا ہوں پوچھو مت  
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں



رنگ میں اس کے جھک ہے برقی سطح کیا رخسار کا براق کیا

بہت کوتاہ دامن خرتے شینوں کے پھٹے پائے  
کہیں نکلے تھے گورے ہاتھ اس کے آستینوں سے

لیکن میر کو دنیا کے خوابوں میں سب سے زیادہ بتاؤ ہندی ہی پسند ہیں  
میں چمن کا جلوہ ہندی بتوں میں دیکھا صندل بھری جبین ہیں ہونٹوں کی لالیاں ہیں  
ان کی رخوں کے قامت ہیکے ہیں یوں ہوا میں جس رنگ سے چلتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

میر کا یہ کمال ہے کہ انھوں نے سنجوگ شرنکار اور دیوگ شرنکار دونوں کیفیات کو  
ایک ہی شعر میں اس طرح ادا کر دیا ہے

ایک سماں تھا وصل کا اس کے بیچ پہ سوسے پھولوں کی  
اب ہے زمانہ فراق بچھونے خارِ دھن کے بچھا بیٹھو

نظیر اکبر آبادی (۱۷۴۰-۱۸۳۰) محسوسات کے اعتبار سے ایلے اردو  
شاعر ہیں جن کی تشبیہیں، استعارے اور مناظرِ فطرت ہندوستانی زندگی پر مبنی  
ہیں۔ ان کے کلام میں محورت کا سروپ "پری کا سراپا" میں دیکھا جاسکتا ہے۔

خون ریز کرشمہ، نازِ ستم، غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہے  
مڑھان کی سناں، نظروں کی اتنی ابرو کی کھنچاوٹ ویسی ہے  
عیارِ نظر، مکارِ ادا، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہے  
قتالِ نگہ اور دشتِ غضب، آنکھوں کی لگاوٹ ویسی ہے

پلکوں کی جھپک، پتلی کی پھرت، سرے کی گھلاوٹ ویسی ہے  
چہرے پر حسن کی گرمی سے ہر آن جھپکتے موتی سے  
خوش رنگ پسینے کی بوندیں، سوار جھپکتے موتی سے  
چننے کی ادا میں پھول جھڑیں، باتوں میں پکتے موتی سے  
وہ پتلے پتلے ہونٹ غضب، وہ دانت پھٹتے موتی سے

باؤں کی رنچاوٹ قہرِ ستم، دھڑکیوں کی جھاوٹ ویسی ہے  
اک شور قیامت ساتھ چلے نکلے کا فر جس دم بن گھن  
بلدار کمر، رفتارِ غضب، دل کی قاتل، جی کی دشمن  
مذکور کردوں میں اب یارو اس شوخ کے کیا کیا چنچل بن  
کچھ ہاتھ ملیں، اچھلیں بازو پھڑکے سب کے تن

گاتی وہ بلا، تالی وہ ستم، اٹلی کی پچاوٹ ویسی ہے  
(روحِ نظر)

نواب مرزا شوق (۱۷۸۳-۱۸۷۱) کی تنزیاں لکھنؤ کی بہترین تنوایاں  
تصویر کی جاتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں پیش کی ہوئی تصویریں زیادہ واضح،  
پُر اثر اور ہماری زندگی سے قریب تر معلوم ہوتی ہیں: "زہرِ عشق" مرزا شوق  
کی ایک ایسی تنوی ہے جس میں دیوگ اور سنجوگ شرنکار رس نکھر کر ہمارے  
سامنے آتا ہے۔ سوداگر کی دختر کا حسن و جمال مرزا شوق نے کچھ اس طرح بیان  
کیا ہے۔

ایک دختر تھی اس کی ماہِ جبین شادی اس کی کہیں ہوئی تھی نہیں  
ثانی رکھتی نہ تھی وہ صورت میں غیرتِ حور تھی حقیقت میں



سبز نخل گل جوانی تھا  
اس سن و سال پر کمال خلیق  
چشم بد دور وہ حسین آنکھیں  
تھی زمانے میں بے مدیل و نظیر  
تھا نہ اس شہر میں جواب اس کا  
رنج پہ گیسو کی لہر آفت تھی  
تھا یہ اس گل کا جامہ زیب بدن  
حسن و صفت فقط کہانی تھا  
چال و حال انتہا کی نستعلیق  
رنگ چشم غزال پمیں آنکھیں  
خوش گلو خوش جلال و خوش تقریر  
حسن لاکھوں میں انتخاب اس کا  
جوادا اس کی تھی قیامت تھی  
سادہ پوشاک میں تھی مروجہ بن

مرزا اسد اللہ خاں غالب (۱۸۶۹-۱۸۹۷) جنہوں نے فرمایا ہے

میر میری ہو گئی صرف بہار حسن یار  
گردش رنگ مین ہے ماہ و سال عندلیب

ان کے یہاں بھی تیر کی طرح حسن فطرت پر انسانی حسن کو برتری حاصل ہے۔  
چنانچہ وہ کہتے ہیں

حسن نہ گرچہ بہ ہنگام کمال اچھا ہے  
اس سے میرا سر خورشید جمال اچھا ہے

دورے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال  
مانگے ہے پھر کسی کو لب لباب پر ہوس  
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو  
اک دوبار ناز کو تاکا ہے پھر نگاہ  
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کے ہونے  
زلف سیاہ رخ پر پریشاں کے ہونے  
سرمے تیز دشنہ خرماں کے ہونے  
چہرہ فروغ سے گلستاں کے ہونے

مرزا غالب اپنی فارسی مثنوی چربا دیر میں شہر بنارس، اس کے آسمان و فضا اور

اس کی مہ جبینوں کے لئے اسی مناسبت سے کہتے ہیں  
بہاراں درشتا و صیفت ز آفاق  
بود در مرض بال افشانی ناز  
بر تسلیم ہوا سے آن چمن زار  
فلک رافقہ اشش گر جہیں نیست  
سراش پائی تحت بت پرستاں  
عبادت خانہ ناقوسیانست  
بجانش را ہرے شعدر طور  
ساہنا نازک و دلہا توانا  
زرنگیں جلوہ با غارت گر ہوش  
غالب کے کلام میں مختلف قسم کے جمالیاتی تجربات و احساسات اور  
شرنگار رس کی گونا گوں کیفیتوں کا مکمل اظہار ملتا ہے۔ ذیل کی غزل میں اگرچہ  
دو رنگ شرنگار رس غالب نظر آتا ہے لیکن اس میں جمالیاتی مشاہدے کی گیرائی اور  
گہرائی پائی جاتی ہے۔

ظلمت کدہ میں میرے شب بزم کا جوش ہے  
نے شردہ وصال نہ نظارہ جمالی !  
سے نے کیا ہے جس خود آرا کو بے حجاب  
گر ہر کو فقیر گردنِ خواہاں میں دیکھنا !  
دیدار بادہ حوصلہ ساقی نگاہ مست  
اسے تازہ دار و ان بساطِ ہوا دل  
دیکھو مجھے جو دیدہ عبرت نگاہ ہو  
اک شمع ہے دیل صحرایِ سو خوش ہے  
مدت ہوئی کہ آشتی چشم و گوش ہے  
اسے شوق بیاں اجازت تسلیم ہوش ہے  
کیا اونچ پرستارہ گواہ فرودش ہے  
بزم خیال، نے کدہ بے خروش ہے  
زنہار ! اگر تمہیں ہوس ناؤ لاف ہے  
میری سنو جو گوش نصیحت نموش ہے



ساتی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگهی  
یا شب کر دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط  
مطلب، بہ نغمہ رہنمائی میں دہشت ہے  
دامان باخیاں و کعبہ گل فروش ہے  
یا صبح دم جو دیکھتے آکر تو بزم میں  
نے وہ سرور و سوز و جوش و خروش ہے  
داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی  
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خوش ہے

میرانیس (۱۸۰۵ء - ۱۸۷۷ء) نے امام حسینؑ اور ان کے ساتھیوں کے  
جسمانی حسن کی جن الفاظ میں مدح سرائی کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔  
امام حسینؑ کا سراپا۔

چلتے رہیں کیوں کر نہ مدد و خور و سحر و شام  
خال اور خط شبیر، وہ دان تھے تو یہ دام  
ہے حسن کی آتش سے بھجھو کا رخ گلفام  
بے سب دل عالم کی اسیری کا سر انجام  
بینی کو تو دیکھو کہ عجب شوکت شاں ہے  
شبیر کے یہ حسن کے شکر کا نشان ہے

یکجا جو مناسب تھے نہ در مردم بیمار  
اک شاخ سے یا دو گل بادام ہیں انھار  
صانع نے اٹھائی عجب نور کی دیوار  
یا یہ الف ماہ و دہفتہ ہے نمودار  
خوشبوئے گلستان ازم اس میں بھری ہے

گویا درق زر پہ کلی گل کی دھری ہے  
دل کون سا گردن کی مفار نہیں قرباں  
گلاب کون سا گردن کی مفار نہیں قرباں  
شانون سے نشان اسد حق ہے نمایاں  
حیراں ہے نظر دویش مبارک پہ کہاں ہے  
یا فوس میں خورشید جہاں تاب نہاں ہے  
حضرت علی اکبرؑ بن امام حسینؑ کا سراپا۔

چہرہ پہ یہ طلعت ہیں زلفیں ادھر ادھر  
یا ایک جا ہے سورہ وائل والقمر  
ہے روئے پاک ہلا گیسو میں جلوہ گر  
بجھائی ہے اک سیاہ گھٹا آفتاب پر  
دیکھو سواد زلف میں ساہ تمام کو  
مسکن ملا ہے صبح کے پہلو میں شام کو

گل ہائے نخل گلشن قدرت ہیں ان کے کان  
گو یا کہ کان حسن و لطافت ہیں ان کے کان  
حق تو یہ ہے کہ سامع وحدت ہیں ان کے کان  
قرآن کے مکان حفاظت ہیں ان کے کان  
جوشے ہے جسم پاک میں وہ جا ہے نور کی  
پر تو یہ لو ہے شمع بختی طور کی

آغاز رخ پہ ہے جو زمرہ نگار خط  
بیشک ہے باغِ خلد برین کی بہار خط  
نہر اب رخ کا سات ہے آئینہ دار خط  
ہے اک عجیب حسن سے زینت منار خط  
کیوں کر پڑے نہ عکس نمود کا مقام ہے  
سیبِ ذوق ہے سرخ مگر سبز قام ہے

مزید —  
ابر و دہلاں فلک و شمت و اعزاز  
خرواں کج و تیر و سیہ ناخ و شہباز  
صدقے گل بادام ہو آنکھوں کا لہذا  
مڑے کو جلا دے لب جاں بخش کا اعجاز  
ظاہر تقایہ سلک در دندان کی چمک سے  
اک برق گری شہر بدخشاں میں فلک سے

حضرت عباسؑ ممدار کا سراپا۔  
رخسارہ رنگیں کی زہے قدر زہے شاں  
دکھلاتا ہے آئینہ شبنم گل خنداں  
بال خط زریا ہے تو عارض مہ تاباں  
یا خضر ہیں ہاتھوں پہ اٹھائے گئے قرآن  
زنگی ہیں کہ دور مہ تاباں کوئے ہیں  
پریاں ہیں کہ طلق میں یلیماں کوئے ہیں



ہے چشم کا سینہ کی صفائی پر نظارہ آہو شب بہ تاب میں پھرتا ہے طرارہ  
 تل ہے رخ روشن پر کہ ہے پاند پر تارہ یا آتش خورشید سے اٹھا ہے شرارہ  
 میزانِ تفکر میں یہ شے کل نہیں سکتی  
 خورشید سے بنیم کی گرہ کھل نہیں سکتی  
 حضرت علی اکبرؑ کی آنکھوں کی بتلیوں کے لئے یہ تشبیہ میرا نیت کے  
 صوا اور کوئی اردو شاعر دے سکتا تھا ہاں  
 بتلی نہیں سیاہ چشم حضور میں  
 کعبہ ہوا ہے عکسِ گلن کج نور میں

انیسویں صدی کے ہندی شاعر بھارتینندو ہریش چندر دایا فراقِ صحبت  
 شب کی جلی ہوئی حسینہ کا دکھ ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں ہ  
 ہوتے ہیں میں پران پیارے کے درہ بول  
 بھولتی انگ بھری جی بھولی ہندوڑے پے  
 گاؤتی رجھاؤتی ہنساؤتی بسی بھری چند  
 چاڑچگنا بڑھاتی گھنگھور پے  
 واری واری ڈاری بران ہستی مرتی  
 بت ران سنہ این کج رے داگ ڈوڑے پے  
 اندی گھٹا میں دوزی لگی ہے آہا  
 کیسی آج جنری پھری ہے کہ گورے پے

(غیرب کی مفارقت کے کانٹے وہ رو کر دل میں جیو رہے ہیں۔ انگ سے بھری  
 ہندوڑے پر بھولتی ہے۔ کبھی ہلاکار جھاتی ہے کبھی ہنس ہنس کر۔ اس طرح

گھنگھور گھٹاؤں میں آتشِ محبت کو زیادہ بھڑکاتی ہے۔ منہ میں پان ہے۔ آنکھوں  
 میں کاجل۔ سادوں میں محبت کی آگ دیکھنے لگتی ہے اور گورے گورے چہرے پر  
 چنری بہت اچھی لگتی ہے یہ

عصر حاضر کے ہندی شاعر رام دھاری سنگھ ذکر نے اپنی شعری تخلیق "اردو شہ"  
 میں اس اپسرا کے حسن و جمال کا اظہار اس طرح کیا ہے ہ  
 پرکھی جب اردو شہ چاندنی میں درم کی چھایا میں  
 لگا سرپ کے مکھ میں جیسے منی باہر نکل ہو  
 پاک سویم چاندنی سدرن پر تھامیں آن ڈھل ہو  
 چمک رہی تھی گلن کانتی دمنو سے چین کرتی کی  
 مانزا بھی جل سے نکلات پھٹل کھل تھا  
 کبھی ساندربن کے سمان نیوں کی جوتی بھری تھی  
 بڑی بڑی پکوں کے بچے ندرا بھری بھری تھی  
 انگ انگ میں لہ لایہ کی راگ جگانے والی  
 زر کے پیت شاتِ ثروت میں انگ لگانے والی

(اردو شہ میں دقت و رخت کے سایے سے نکل کر چاندنی میں آئی تو ایسا معلوم  
 ہوا جیسے سانپ کے منہ سے منکا باہر نکلا ہو یا خود چاندنی سونے کی مورتی میں گھر  
 ڈھل گئی ہو۔ بدن کی عریاں چمک دک اس کے لباس سے چھین چھین کر نکال رہی  
 تھی جیسے کہ پانی میں کھلا ہوا تازہ کنول۔ اس کی آنکھوں کی ررختی گھنے جھٹل کی  
 مانند شاداب تھی اور بڑی بڑی پکوں کے نیچے نیند کا خار تھا۔ اس کے جسم کے  
 انگ انگ میں راگ جگانے والی رقص کی وہ لہر تھی جو مرد کے خاموش و خوابیدہ  
 ہ بھارتینندو گر تھاؤلی۔ شری چندراؤلی ص ۴۴



لو میں آگ لگا دیتی ہے۔  
اُردشی کا رس بھرا سراپا پیش کرنے کے بعد اُردشی کا ماضی و باجوڑ  
کیفیت اضطراب میں کہتا ہے۔

کیا اپکار کروں میں ؟  
سکھ کی اس مادک ترنگ کو کہا سمیٹ دھروں ؟  
کس پاٹل کے گندھ۔ وکل دل اڑ کر اٹل لہریں  
مند مند تیر رہے ہیں آج پراؤں کے مادک سر میں ؟  
نگہبیر سکھ کی سمدھی یہ بھی کتنی نسل ہے ؟

ڈوبے پران جہاں تک رس ہی رس ہے، جل ہی جل ہے  
(اب میں کیا کروں ؟ مسرت کی اس مسست ترنگ کو سمیٹ کر کہاں رکھوں۔ کون  
سے گلاب کی خوشبو کے بے قرار دل ہوا کی لہریں اڑ کر آج روح کے غمور تالاب  
میں آہستہ آہستہ تیر رہے ہیں۔ اس شدید مسرت کی سمدھی بھی کتنی شروع ہے۔  
روح جہاں تک غوطہ لگے رس ہی رس ہے پانی ہی پانی ہے۔)

اس عالم میں راجا کو ہجر و مفارقت کے لمحات بھی یاد آجاتے ہیں اور اپنی  
دلربا کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

دھرتے تیرا دھیان چاندنی من میں چھا جاتی تھی

چمبن کی کلپنا انگ میں سہرن اپجاتی تھی

(۱) میری دلربا اُردشی جب تیرا تصور آتا تھا تو میرے من میں چاندنی چھا  
جاتی تھی اور پیار کا تصور ہم میں ارتعاش پیدا کر دیتا تھا۔

(اُردشی ایک ۲ صفحہ ۳۱-۳۲)

یہ نظم دنگر نے ٹیگور کی اُردشی سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔

لابندر ناتھ ٹیگور (۱۸۶۱-۱۹۴۲) مغرب کی رو سینک تھر یک کے  
ساتھ ساتھ کافی داس اور دوسرے سنکرت شعراء اور بنگالی لوک گیتوں سے  
بھی متاثر تھے۔ اردو اور دوسری ہندوستانی زبانوں کی رومانی تخلیقات پر  
ٹیگور کی گہری چھاپ پڑی۔ ۱۹۲۳ء کی ایک رچنا میں دھرتی سے مخاطب ہو کر ٹیگور  
خند رس کی بات کرتے ہیں :

اسی سب کے بچے جہاں سے رات دن زندگی کی کلیاں اگ رہی ہیں  
جہاں روح سے بچوں کی شکل میں

سینکڑوں ہزاروں روپوں میں ظاہر ہو رہی ہے جہاں نغمات گنگے رہا ہے  
کر ڈروں سروں میں جہاں رقص حیات

بے شمار بھاؤ بتا رہا ہے، دل بہتا جا رہا ہے  
جذبات کی دھاراؤں میں سرسرنج رہا ہے بانسری  
کھڑی ہوئی ہو تم شام کام دھن کی طرح  
تمہیں ہزاروں جانب سے دودھ رہے ہیں  
پیڑ بودے لتائیں پشو پنچھی

بے شمار پیاسے جاندار۔ آئندہ کا رس  
بے شمار طریقوں سے برس رہا ہے فضا میں  
کھنگ رہی ہیں آئند گیتوں سے پورے آفاق کا  
رنگ رنگ آئند کی مدت ایک ہی پل میں  
ایک ساتھ لوں گا ایک موکر  
سب کے ساتھ۔ میرے آئند کو لے کر

کیا تھا کہ جنگل اور زیادہ ہرے نہیں ہوں گے ؟ (سونار تری ۱۸۶۳ء)



ایک دن دور لہراتے ہوئے دیکھا تھا تمہارے سنہرے آنچل کو  
 چمپا کے پھولوں سے بنے زیور کو  
 جب تم باس آئیں تو میں نے دیکھا تھا را  
 گہر نیلے رنگ کا گھونگھٹ  
 چمپل بجلی کی کپکپاتی چمک میں تمہارے قدم اٹھ رہے تھے  
 کہاں تھے تمہارے چمپا کے گھنے  
 بس دیکھا تھا کہ تم پل پل میں بن کے آنچل کو چھو چھو جاتی ہو  
 جھک جھک بڑتے میں پھولوں کے تختے  
 سن رہا تھا میں مدھم بھنکار میں  
 پتلی کمر کو گھیرے ہوئے نک رہی تھی کر دھنی  
 سایہ دار راستوں پر چلتے ہوئے پایا تھا میں نے  
 تمہارے ماسنوں کی خوشبو کو  
 چھو چھو جاتی تھیں جب تم بن کے آنچل کو

(۶۴ "درشن" مترجمہ زبان)

مندرجہ بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ نیگور کا لید اس کی شعری  
 روایت سے کس قدر متاثر تھے۔

ہندو دیو مالا کی اس ایسا کو حسن و جمال اور لسانیت کا اظہار کیا گیا  
 جاتا ہے۔ نیگور کہتے ہیں کہ

نہیں ہرانا، نہیں ہو کتیا، نہیں ہو بھو، تم ہو سندھی  
 روپ رقی، لائے نند بن میں رہنے والی اُردھی  
 چراگاہ میں جب سدھیا اترتی ہے

تھکا ہوا جسم لئے سنہرا آنچل کھینچ کر  
 تم کسی گھر کے کونے میں جلاقی ہو شام کا چراغ  
 دیدھا ہے جکڑے ہوئے پیروں سے، آنکھیں نیچی کئے  
 مسکراہٹ کے ساتھ نہیں چلتی ہو جلاقی ہوئی تم سماگ بیچ کی جانب  
 آدمی رات کے سنانے میں  
 ادشا کے طلوع کے مانند تم بے گھونگھٹ ہو  
 تم میں سوچ سکوچ بچکپا ہٹ نہیں ہے  
 بنا ڈال والے پھول کی طرح اپنے آپ کھل کر  
 کب تم پھول اٹھیں اُردھی  
 جگمگ جگمگوں سے تم تنہا کائنات کی ممبر رہی ہو  
 اے بے مثال شربھا والی اُردھی  
 رشی منی دھیان توڑ کر اپنی پیسیا کا پھل  
 رکھ دیتے ہیں تمہارے قدموں پر  
 تمہارے چترنوں کی چوٹ سے آکاش، دھرتی، پاتال  
 کی جوانی پھل اٹھتی ہے  
 تمہاری مدھیری خوشبو کو مست ہوا ہمارے جاتی ہے پاروں طرف  
 مدہنی کرتا ہے بھنورے کی طرح فریفتہ شاو  
 گھونٹا پیرتا ہے لپٹاے ہوئے ہی سے  
 بندھنوں سے آزاد سنگیت کے بیچ  
 نوپڑ کی گونج سے آکاش کو پھر جاتی ہو پٹے ہوئے آنچل والی  
 اور بجلی کی طرح چمپل ہو تم اُردھی!



دیر تاؤں کا سہا میں جب ناپتی ہو آئندہ کو ترنگوں سے بھر کر  
اے چنچل لہر کے مانند روشنی اس وقت  
چھند چھند کے تال پر ناچ اٹھتا ہے ساگر کے بیچ  
لہروں کا دل  
دھان کی بالیوں پر سہر کر کانپ اٹھتا ہے پر تھوی  
کا آئینہ

تھاری چھاتی پر پڑے ہوئے ہار سے ٹوٹ کر  
آکاش میں آجاتے ہیں تارے  
اجانک لوگوں کے سینوں میں دل سدھ بدھ کھو بیٹھتا ہے  
اردنوں کی لہریں ناچ اٹھتی ہیں  
افق پر تھاری کر دھنی لگا یک ٹوٹ جاتی ہے  
اے بے ڈھکے روپ والی اے بے لباس والی بے

کالیداس کے کمار سمبھو کا ذکر شروع میں کیا جا چکا ہے۔ جب شرجی نے کاملاً  
کو جلا کر خاک کیا۔ اسی حکایت کو ٹیگور کے الفاظ میں سنئے  
کام دیو کو جلا کر تم نے اے سنیاسی یہ کیا کیا  
تمام آفاق میں تم نے اے بکھر دیا

کسی کی پوشاک کو چاند کی روشنی میں پڑا ہوا  
دیکھتا ہوں

۱۔ چترے ایک اقتباس (ایک سو ایک نظریں) رابندر ناتھ ٹیگور مترجم ذرا گورکھ پوری  
ساجتہ اکادمی نئی دہلی ۱۹۷۷ء۔

کس کی آنکھیں خاموش نیلے آکاش میں دکھائی دیتی ہیں  
کس کے چہرے کو چند اکروں کے گھونگھٹ میں  
چھپا ہوا دیکھتا ہوں  
کس کے قدم گھاس کی نرم سج پر پڑتے ہیں  
پھولوں کی خوشبو لئے کس کا لسن جان دشوور کو  
نشاط بخش کر

روں میں لٹا کی طرح لیٹ جاتا ہے  
کام دیو کو جلا کر یہ کیا کیا ہے تم نے اے  
سنیاسی  
تمام آفاق میں تم نے اے بکھر دیا ہے

(ترجمہ از فراق گورکھ پوری)

مغرب میں اواخر انیسویں صدی کی رومانی تحریک نے فن برائے فن اور  
جمال پرستی کے ادبی رجحانات کو فروغ دیا تھا۔ اردو شریں ستھ کے آس  
پاس سجاد حیدر یلدرم نے فرانسیسی جمال پرستوں کے مقلد ترک ادیبوں کے  
اشاعی کو اردو میں متعارف کیا اور اپنی طبع زاد تخلیقات اور ترکی سے تخلیقی ترقی  
کے ذریعے اردو میں "ادب لطیف کی بنا ڈالی۔ یلدرم کے مشہور ترین مقلد نیاز فتح پوری  
نے ٹیگور کی گیتا بھلی کے انگریزی ترجمے کو "عرضِ نغمہ" کے عنوان سے ۱۹۱۳ء میں  
اردو میں منتقل کیا۔ نیاز کے اس ترجمے میں یلدرم کے مخصوص اسلوب کا رنگ نمایاں  
ہے۔ عرضِ نغمہ کی اشاعت کے بعد اردو ادب میں ٹیگور کی پیردی بھی ادبی فیشن  
میں داخل ہوئی۔



اس دور کی اردو شاعری بھی روایت کی نقیب تھی۔

سجاد حیدر لکھنؤ (۱۸۸۰-۱۹۴۳) ہمیشہ صاحب طرز ادیب مشہور تھے۔  
 ایکس ان کی نظم "شہلا کا کارلوے لائن پر ایک نظارہ" (۱۹۲۹) اس دور میں  
 بہت مقبول ہوئی۔

ماتھے پہ بندی آنکھ میں جادو  
 ہونٹوں کی بجلی گرتی تھی ہر سو  
 جہاں چلتی بات ہکتی  
 جیسے کسی نے پی ہو دارو  
 اکھڑیاں ایسی جہی میں تھیں رتھیں  
 لمحے میں رادھا لمحے میں راہو  
 ایسی پھرک تھی خلق تھی حیراں  
 ریل پہ آیا کہاں سے آہو

لکھنؤ کے نامور شاعر سید انور حسین آرزو (۱۸۷۳-۱۹۴۹) نے اپنے  
 جذبات کو ہندوستانی روزمرہ اور عام فہم اردو زبان میں بڑی روانی سے ادا کیا  
 ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں "روپ" اور "رس" کا کثرت گہول دیا ہے۔

کس نے بیگے ہوئے بالوں سے یہ جھٹکا پانی  
 جھوم کر آئی گھٹا ٹوٹ کے برسا پانی  
 پھیلتی دھوپ کا ہے روپ لڑکپن کی اٹھان  
 دوپہر ڈھلتے ہی اترے گا یہ جڑھٹا پانی

گورا گورا ان کا کھڑا چاندنی کا جیسے بھول  
 دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آگئی  
 (سُریلے بانسری)

دور حاضر میں اردو نظم کے ایک پانیر عظمت اشرفاں (۱۸۸۷-۱۹۲۷) کے  
 ان —

کامنی کو مل تھی تو  
 حسن رسیدا ترا  
 کوکئی کو مل تھی تو  
 شہد سُرلا ترا

ہیت کی ماری تھی شاعرہ روپا تھی  
 بھی موجود ہے اور جھوٹے بادل اور لہرائی ندی جیسی چال والی آندھرا دیس کی  
 سندھ پتری بھی۔ وہ ماحول حسنی شاعری کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں —

یہ جادو آواز کا تری چال کی یہ بجلی  
 تری صورت کی دکشی درباری بج دج کی  
 حسنی یہ سن کا کھیل ہے من نہیں تو سب شنی  
 من مہن بن روشنی آتما کے سورج کی

(سُریلے بول ۱۹۴۰)

ناند خان اختر شیرانی (۱۹۰۵-۱۹۴۸) نے بھی عورت کے روپ سر روپ  
 اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ اختر شیرانی انجی محبوبہ سلیم کو بہار حسن کے غنچہ شاداب



سے تشبیہ دیتے ہوئے یوں سراپا کھینچتے ہیں۔

تری صورت سراسر پیکر ہفتاب ہے سلمیٰ  
ترا جسم اک ہجوم ریشم و کھواب ہے سلمیٰ  
شبستانِ جوانی کا تو اک زندہ ستارہ ہے  
تو اس دنیا میں بحرِ حسنِ نظرت کا کنارہ ہے  
تو اس سنسار میں اک آسمانی خواب ہے سلمیٰ

ان کے جنسی محبت کے لطیف جذبہ میں ماہرانی کیفیت ہے جس کا اظہار اپنی ایک اور نظم عذرا میں کرتے ہیں۔

بس داغ میں کیفیت و خمار کی صورت

بنا سکے گا نہ اب پیر آسمان مجھ کو  
کہ ہے نصیب، ترا مشتقِ نرجواں مجھ کو

اختر شیرانی کے نزدیک شاعری کا مقصد افادی نہیں بلکہ جمالیاتی ہے اور شاعری کی قدریں دوسری اقدار سے الگ اور آزاد ہیں۔ کیوں کہ شاعر کا کام زندگی کے حُسن کو خود دیکھنا اور دوسروں کو دکھانا ہے اور بس!

رگھوپتی سہائے فراق (۱۸۹۶-۱۹۸۲) نے اپنی غزلوں، نظموں اور رباعیوں میں ”رس“ کو شعوری طور پر استعمال کیا ہے۔ خصوصاً شاعر نگار رس کا بھرپور احساس جو اس خمسہ کے ذریعہ دلوایا گیا ہے۔

رس میں ڈوبا لہراتا بدن کیا کہنا  
کر ڈھیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہنا

بدبھری آنکھوں کی اساقی نظر پھیلی رات  
نیند میں ڈوبی ہوئی چندر کرن کیا کہنا  
تری آواز سیرا، تری باتیں ترہکا  
آنکھیں کھل جاتی ہیں اجمازِ سخن کیا کہنا  
زلفِ خبگوں کی چمک، پیکرِ عین کی دمک  
روپ ملا ہے سرِ رنگ و جمن کیا کہنا

(پچھلی رات ۱۹۶۹ء)

کردنارس کی سُریشی کو رہتا ہے بدن  
اٹھتے ہوئے درد کا ترانہ ہے بدن  
رادھا کے آنسوؤں کے پلنے ہوئے تار  
کلی گوبیوں کے برہ کی پٹرا ہے بدن

یہ روپ کے سوسنی، یہ ابرو کے ہلال  
انگ انگ کی یہ چمک یہ گاتی ہوئی پال  
یہ لوج ہوئے شام جس پر ہوتا  
انہل میں لئے ہزاروں تاروں کا جمال  
(روپ ۱۹۴۹ء)

یقیناً فراق کی شاعری میں یمنان و ایران اور قدیم ہندوستان کے جمالیاتی نظریوں کا استخراج ملتا ہے۔

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶-۱۹۸۲) دورِ جدید کی رومانی شاعری میں جوش کے یہاں جمالیاتی حسن کا بھرپور اظہار ملتا ہے۔ انہوں نے جہاں حسنِ فطرت کی صورتی کی ہے وہاں حُسنِ انسانی کے حسین مرقعے بھی کچھ کم نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی ”جنگل کی شہزادی“، ”یہ کون اٹھا ہے شہرِ بانا“، ”یارِ پری چھو“



حسن مخمور، "روپ متی"، گنگا کے گھاٹ پر اور "فتنہ خانقاہ" قابل ذکر نظمیں ہیں۔  
جن میں شرتگا درس کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر "یہ کون اٹھا ہے  
شرماتا" کے چند بند پیش کئے جاسکتے ہیں۔

یہ کون اٹھا ہے شرماتا

رین کا جاگائیند کا ماما

نیند کا ماما دھوم مچاتا

یہ کون اٹھا ہے شرماتا،

رخ پر سرخی آنکھ میں جاو

بھینی بھینی بر میں خوشبو

بانگی چتون سے ابرو

نیچی نظریں بکھرے گیسو

یہ کون اٹھا ہے شرماتا،

نیند کی لہریں گنگا جمنی

جلد کے نیچے ہلکی ہلکی

آنچل ڈھلکاٹکی ساری

ہلکی ہندی، دھندلی بندی

یہ کون اٹھا ہے شرماتا،

رخسار پر موج رنگینی

کچی چاندی، سچی بھینی

آنکھوں میں نقوش قریبی

کھڑے پر سحر کی شیرینی

یہ کون اٹھا ہے شرماتا،

اسرار الحق مجاز (۱۹۱۱ء - ۱۹۵۵ء) حسن کا سچا پرستار ہے۔ اس کے  
نزدیک :

حسن ایک کیف جادو دانی ہے

اور جو چیز ہے وہ نانی ہے

حسن کے دن بھی کیف پرور ہیں

حسن کی رات بھی سہانی ہے

(زہرا ب حسن)

حسن اور کیف دوسر دروس کے ہی دو پہلو ہیں۔ اس معروضی شکی میں حسن  
اور موضوعی اعتبار سے کیف دوسر در کی صورت میں رد نہا ہوتا ہے۔ مجاز کی نظمیں  
"نمائش میں"، "نذر خالہ"، "ان کا جشن سالگرہ"، "نورا"، "نہی پجارتن"  
کس سے محبت ہے، "ایک نگلیں یاد"، "عیادت"، "ارام" اور "بنا حرم" مجاز  
کے ذوق جمال پرستی کا مین ثبوت ہیں اور ان میں مکمل طور پر شرتگا درس کا انداز  
ملتا ہے۔ "بنا حرم" کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

نرم صوفے گود میں فردوس دھنائے

زلف کے ٹم، مرمی شانوں کی برنائے

وہ حسین پیشانیاں، آئینہ تمکین و ناز

وہ رسیلی مد بھری آنکھیں وہ شرکان دراز

وہ بگ چاندی سے پیکر وہ جوانی کا نکھار

آذرِ فطرت کی صنایع کے زندہ شاہکار

رخ پہ شادابی، لبوں میں دس بسم برقیاش

چست پیراہن، نمایاں جسم بسمیں کی تراش



شمع آگھیں بادہ گلگون کے پیمانے لے  
 گیسوئے شب رنگ بیچ و خم میں لفافے لے  
 آہ وہ حسنِ مقابلہ جمال ہم نشیں  
 دامنِ مرجع ہوا میں اک بہشتِ جنین  
 آنکھوں کی سرسراہٹ زمزمے گاتے ہوئی  
 پیرہن سے نکلتے خلدِ بریں آتی ہوئی  
 آہ وہ دوشیزہ لب، گلرِ لب، گلنار لب  
 آہ وہ لبِ آفتاب، شمع لب، غنبار لب  
 وہ حجاب آگینِ حکم، وہ رسیلے قہقے!  
 وہ نشاط آگینِ تبسم، وہ سُریلے قہقے!  
 وہ چمک سی جسمِ نازک میں خود اپنے بارے  
 پھوٹ نکلی تھیں شعاعیں عارضِ رخسارے  
 عارضوں پر اک گلجانی بن سامانوں پر دک  
 آنکھوں میں اک سرورِ فتحِ مندی کی بے تک  
 بامِ در پر اک تبسمِ سا، نفاذِ گلِ رنگ تھی  
 جنبشِ شرمگاہ دھڑکتے دل سے ہم آہنگ تھی

ن۔ م۔ راشد (۱۹۱۰ء - ۱۹۷۵ء) کے جمالیاتی تجربے میں فکری عنصر غالب  
 نظر آتا ہے۔ انھوں نے نئی علامت نگاری کا سہارا لے کر حسن و جمال کی اچھی  
 تعداد پر پیش کی ہیں۔ اپنی نظموں میں جمال کہیں بھی وہ حسین پیکر تراشی کرنے کی  
 کوشش کرتے ہیں ان کے پس پشت ایک جنسی گھٹن کا احساس ہوتا ہے: "اجنبی

عورت"، "ذبحِ جزا" داشتہ"، "سرگوشیاں"، "انتقام"، "بے کراں رات کے سناٹے"،  
 "در نیچے کے قریب"، "آنکھوں کے جال"، "انہار"، "ایک رات"، "جنون کا سن"  
 اور اتفاقات" اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ نظم "اتفاقات" میں شرمگاہوں کا ایک عمدہ  
 انہار ملتا ہے۔

آج اس ساعتِ دزدیدہ دنیا یاب میں بھی  
 جسم ہے خواب سے لذت کش خمیازہ ترا  
 تیرے شرمگاہ کے تلے نیند کی شبنم کا نزول  
 جس سے دھل جانے کو ہے فائزہ ترا  
 زندگی تیرے لئے دس بھرے خوابوں کا، بوم  
 زندگی میرے لئے کاوشِ بیداری ہے  
 اتفاقات کو دیکھ

اس زمستان کی حسین رات کو دیکھ  
 چھوڑ دے اپنے شبستانوں کو جانے کا خیال  
 خوفِ موہم تری روح پہ کیا طاری ہے!  
 اتنا بے صرفہ نہیں تیرا جمال  
 اس زمستان کی جنوں خیز حسین رات کو دیکھ!  
 آج اس ساعتِ دزدیدہ دنیا یاب میں بھی  
 تشنگیِ روح کی آسودگی نہ ہو  
 جب ترا حسنِ جوانی میں ہے چستانِ بہار  
 رنگِ نکمت کا فشار!



کہکشاں اپنی نمنادوں کا ہے راہ گزار  
کاش اس راہ پر مل کر کسی پر راز کریں  
اک نئی زلیست کا دروازہ کریں  
آسمان دور ہے لیکن یہ زمین ہے نزدیک  
آسی خاک کو ہم جلوہ گہرا کریں !  
رو میں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں  
آسی لذت جاوید کا آغاز کریں  
صبح جب باغ میں رس لینے کو زبور آئے  
اس کے جوسوں سے ہوں مدہوش سخن اور گلاب  
شبنمی گھاس پر در پیکر سنج بستہ ملیں  
اور خدا ہے تو پیشیاں ہو جائے

(اتفاقات)

ابن انشاء (۱۹۲۶ء - ۱۹۷۸ء) نے اپنے مجموعہ کلام (اس بستی کے اک  
کوسے میں) کو اپنے ذاتی جوگ، جوگ کی دھوپ چھاؤں کے مرتع سے تعبیر کیا ہے۔  
لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے کلام میں جوگ، جوگ یعنی بنوک اور دیوگ سرکار  
کی دھوپ چھاؤں کے حسین مرتعے نظر آتے ہیں۔ شوخ، چنیل، المڑا اور مدانی ناز کے  
حسن و جمال کو ان کی شاعری میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ پہلے ان کی نظم "اپنا  
اپنا چاند میں مدافاتی چھیل چھیل کا حسن دیکھئے —

جب من کے لگن کے آگن میں اندھیا راہی اندھیا راتھا  
ہم پیت نگر کے لوگوں نے اک روپ کا چاند بھال لٹھا

ناکھر ہے، ناچنر ہے، نالوہا ہے، ناہیستل ہے  
ناچاند وہ گھیل چاندنی سے، نہ چاند وہ سناہیستل ہے  
اک گوری تھی اسیلی سی، مدافاتی چھیل چھیل سی  
تھی جس کی چال نشیلی سی تھی جس کی بات رسیلی سی  
وہ پیت لگا کر توڑ گئی، ہاں کہنے کو سنہ مڑ گئی  
تن من کے نار جنھن مڑ گئی، سو یادیں ہی میں پھوڑ گئی  
اس من کی اندھیری راتوں میں ان یادوں کا اوجھلا ہے  
یہ چاند کہ ادر کا لالہ ہے، ہر شام نکلنے والا ہے  
ان کی ایک غزل میں اس ناز کا روپ بھی دیکھئے جو ہندوستان کی ایک حسین دیوی کی  
شکل میں رونما ہوتی ہے۔

جلوہ نمائی، بے پردائی، ہاں میں ریت ہاں کی ہے  
کب کوئی لڑکی من کا در پیکر کھوں کے باہر بھانگی ہے  
آج مگر اک ناز کو دیکھا، جانے یہ ناز کہاں کی ہے  
مصر کی صورت، چین کی گزیا، دیوی ہندوستان کی ہے  
کچھ یہ روپ سے دھوپ کا عالم، ہال اندھیری شب کی مثال  
آنکھ نشیلی، بات رسیلی، چال بلا کی بانگی ہے  
انشائی اسے روک کے پوچھیں تم کو مفت ملا ہے من  
کس لئے پھر بازارِ وفا میں تم نے یہ جنس گراں کی ہے؟

جمیل الدین حالی نے وہوں کو موجودہ دور میں مقبول کیا۔ بقول محمد حسن  
مسکری حالی کے دوہے اپنا ایک الگ لطف رکھتے ہیں۔ انھوں نے ایک عقل مندی



یہ کہ ہے کہ تلسی داس یا کیر کی زبان میں نہیں لکھا۔ اس پرانی زبان کے پھیر میں بڑے بعض دفعہ آدمی تلسی داس یا کیر کے خیالات اور جذبات اپنے اور اس طرح جاری کر لیتا ہے کہ شاعرانہ خلوص میں کمی آجاتی ہے اور دوسرے نویسی بعض ایک ادبی شوق میں کے رہ جاتی ہے۔ حالانکہ اپنے دوسروں کے لئے مرد و ہندی کے مقبول الفاظ ملا کر ایک خاص زبان وضع کی ہے جس کی وجہ سے ان کے دوسروں کی تازگی دربالا ہو گئی ہے۔ جہاں تک حسن کے مشاہدے کا تعلق ہے ان کی ایک نظر مشہور کا سارا رنگ روپ پختہ ہوتا ہے۔ وہ متنوع اور پختہ جاگتے احساسات جو عانی کے دوسروں میں ملتے ہیں وہ ان کی غزلوں میں بھی دکھائی نہیں دیتے۔ اپنی جہالت و حس کے آزادانہ اظہار کے لئے عانی نے چنا ہی اس صنف کو ہے۔

یہاں عانی کے چند نمایندہ دوسرے پیش کئے جاتے ہیں۔

روپ بھرا مرے سینوں نے یا آیا میرا میت  
آج کی چاندنی ایسی جس کی کرن کرن سگیت

کہو چند راں آج کہ مرے آئے ہو جوت بڑھائے  
میں جانوں کہیں رستے میں مری ناری کو دیکھ آئے

چال یہ تیری گج جھو میں اور زمیناں مرگ رجھائے  
پر گوری وہ روپ ہی کیا جو اپنے کام نہ آئے

گھنی گھنی یہ پلکیں تیری یہ گرانا روپ  
تو ہی بنا اور تار تار تیرے کو چھاؤں کہوں یا دھوپ

موتی کوٹے کے مانگ بھروں چندن سے دھوڑن تیرے بل  
ہائے یہ سندر مانگ انوکھا ہائے یہ تیسری چاں

بن گلشن بن جوڑی باہیں کندن جیسا رنگ  
من میں کیا کیا آتی ہے جب ہم ہوں تیرے سنگ

اکبر شاہ نے راگ سنا اور ہم نے دیکھی یار  
صرف نظر سے آگ لگانے والی دیکھ نار

(”غزلیں“، دوسرے گیت، ۱۹۵۷ء)

فیض احمد فیض کے یہاں محبوب کے جمال جہاں آرا کا رنگ بدل جاتا ہے۔  
اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے  
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا  
حسن عشق، فراق اور فراق کے معانی بھی مختلف ہو چکے ہیں  
بجھا جو روزن زنداں تو دل پہ سمجھا ہے  
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی

ہر صبح گلستان ہے ترا روتے ہماراں  
ہر پہول تری یاد کا نقش کھنچا ہے  
ہر شب بگنی ہوئی رات تری یاد کی شب بگنی  
ڈھلتا ہوا سوجھ ترے ہونٹ کی فضا ہے



رنگ پر راہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام  
 موسم گل ہے تمھارے بام پہ آنے کا نام  
 فیض کے یہ اشعار کسے حسن و نواز کی یاد نہیں دلاتے ؛  
 آج پھر حسن و لا ملا کی وہی دھج ہو گی  
 وہی غراب وہی آنکلیں وہی کا جل کی لکیر  
 رنگ رخسار پہ ہلکا سا وہ غارے کا غبار  
 صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تصویر

جھلک رہی ہے جوانی ہر اک بن مو سے  
 رواں ہو برگ گل ترے جیسے نسیم

سُرخ ہو ٹوٹوں پر تبسم کی ضیا میں جس طرح  
 یاسمن کے پھول ڈوبے ہوں نئے گلزار میں

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اٹھا ہوں  
 نگہ گئی ہے نضا تیرے پیر پہا کی سی  
 نسیم ترے شبستان سے ہو کے آئی ہے  
 مری عمر میں ہمک ہے ترے بدن کی سی

فیض کے یہاں محبوبہ وطن بھی ہے جس طرح فارسی اور اردو دو ادبی شعراء کے  
 یہاں محبوبہ خدا یا مرشد ہوا کرتا تھا۔ فیض نے تفسیر حسی کے لئے کلاسیکل فارسی شاعری  
 سے بھی خوشہ چینی کی ہے۔ لیکن وہ دور حاضر کے تلخ حقائق کی ترجمانی کرتے ہوئے

کہتے ہیں ے

پیوند رہ کو چہ زر چشم غزالاں  
 پابوس ہوس افسر شمشاد قدماں ہے

کالیہ اس سے لے کر فیض تک مختلف زمانوں، زبانوں اور شعری روایات  
 کے اس مختصر جائزے سے ہر کیف یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ شاعروں نے حسن فطرت  
 اور انسانی جمال کو کیسے کیسے انوکھے زاویوں سے پرکھا اور اس کی عظمت کے گیت  
 گائے۔ انھوں نے الفاظ، تشبیہات اور استعارات کے ساتھ ساتھ اپنی جذباتی اور  
 روحانی کیفیتوں کے اظہار سے اپنی رجحانوں کو اس طرح آراستہ کیا کہ حسنِ خارجی  
 اور حسنِ شعر اور روپ اور انکار ایک مترنم رس دھارا میں گھل مل گئے۔ یہ شاعری  
 ہندوستانی جمالیات کے تصورِ حسن کی بہترین تفسیر ہے۔



(۳)

## نگار خانہ چین

کنفیوشس (۵۵۱ - ۴۷۹ ق م) کی اخلاقیات اور عقلیت پسندی قدیم چین کا مذہب تھا۔ احساس ذمہ داری بزرگوں کی مکریم اور انسان دوستی اس کے بنیادی اصول۔ "تاؤ" چین کا فلسفہ حیات تھا اور ہندوستانی زرن نے اہل چین کی جمالیات کو متاثر کیا۔ چین مصوروں کا ملک تھا۔ اس وجہ سے "نگار خانہ چین" کلاسیکل فارسی شاعری کا ایک سبب بنا۔ معاشرے میں اسکا لرا اور تصور کو بہت اہمیت حاصل تھی۔ موقلم سیاہی اور کاغذ تعلیم یافتہ مہذب انسان کے ہتھیار تھے بصورتی اور خطاطی ایک دوسرے سے منسلک اور فاعری اس کی خطاطی اور تصویر کشی اور نغمے میں اس کی ادائیگی لازم و ملزوم قرار دیئے گئے تھے۔ اس طرح اکثر ایک اسکالر شاعر بھی تھا، خطاط اور مصور اور مغنی بھی۔ چینی فلسفے کی رو سے ہر چیز میں اس کا تضاد موجود ہے۔ چینی رنگ اور یا نگ کا نظریہ قطبین (POLARITIES) کے تصور پر مبنی تھا۔ مادہ اور روح، روشنی اور تاریکی، زمین اور آسمان، عورت اور مرد، ایران قدیم میں تور اور ظلمت، خیر و شر (جو مذہب زرتشت کی بنیاد ہے) ایک دوسرے کے مخالف تصور کئے جاتے تھے۔ چین میں دونوں کا ایک دوسرے سے دو تانہ تبادلا ہے۔ موت و حیات ایک ہی کیفیت کے بدلتے ہوئے

روپ ہیں۔ چین کا فلسفہ تاؤ (TAO) کہلاتا ہے۔ ہست و نیست، درتو اور مغربت تاؤ کے قانون کے تابع ہیں۔ تبدیلی ابدیت بھی ہے۔ کوئی خالق خدا نہیں۔ چنانچہ چینی اسکول، مگدان، تصاویر، عروس و غیرہ ہر فن پارے کے جوڑے تیار کئے جاتے تھے۔ نظریہ یہ تھا کہ ہر جاندار اور ہر شے روح و روح اپنی مناسب جگہ پر موجود ہے اور یہی تاؤ ہے۔ ۲۰۰ ق م سے ہان پیر پڑ چینی آرٹ کا نیا دور شروع ہوا، جس میں تانبے کی ظروف سازی سے آگے بڑھ کر مصوری اور سنگ تراشی اور فن تعمیر کو فروغ حاصل ہوا۔ ۲۲۱ء میں ہان بادشاہت کے زوال اور طوائف الملوک کے دور میں بدھ مت مرکزی ایشیا سے چین پہنچا۔ دکھوں سے نجات اور نروان کے تصور نے بدھ متی کے زمانے میں خاص دعوام کو سکون بخشا۔ بدھ دھرم خانے جائے پناہ ثابت ہوئے۔ چوتھی صدی کے بعد چینی بدھ مت آرٹ کے بہترین شاہکار تخلیق کئے گئے۔ چینیوں کو عمارات اور فن تعمیر سے زیادہ دلچسپی نہیں تھی۔ ان کی توجہ زیادہ تر خطاطی اور تصویر کشی پر مرکوز رہی۔ چین کے فلسفہ جمالیات کی تشکیل پانچویں صدی عیسوی میں ہوئی، اس وقت بیسا کہ ابھی کہا گیا بدھ مت براہ وسط ایشیا چین پہنچ چکا تھا۔ بدھ متی باختری یونانی گندھارا طرز کی مہاتما بدھ اور بودھی ستوا کی مورتیاں اور ایسلاؤں کی تصاویر اپنے ساتھ لائے۔ یہی ہندوستان میں گپتا آرٹ کے عروج کا دور تھا۔ چنانچہ ان بدھ متیوں کے ذریعہ باختری یونانی کے علاوہ گپتا فنکی روایات بھی چین پہنچیں۔ بدھ مت کا شانہ رس ان مورتیوں کی خصوصیت ہے۔ لیکن تا نگ پیرٹ (ساتویں صدی عیسوی) میں بدھ مت اثرات کے علاوہ خالص چینی لینڈ اسکیپ مصوری بھی شروع ہوئی جس میں احساس دھمت اور فضا سازی (جو چینی مصوری کی قوی خصوصیت ہے) ہمیں نظر آتی ہے۔ بدھ مت آرٹ کے علاوہ دہاری مصوری کا فضا و ریشم پر کی گئی۔ ظروف سازی میں ایران اور بازلطیم کا اثر شامل ہوا۔



در اصل مشرقی جمالیات میں چین کے تاؤ اور زین، گیتا آرٹ، بدھ مت یونانی گندھارا آرٹ، ایران اور بازنطینی سب کے فنّی نظریات نے بہت حد تک ایک دوسرے کو متاثر کیا اور یہ اثرات عظیم سنگ روڈ کے ذریعہ اسی درافتادہ ممالک تک پہنچے جس پر سے گزرتے تجارتی قافلے چین، شمالی ہندوستان، ایران اور بازنطینی آج رہے تھے۔ سیاسی بلغاروں اور لشکروں کے ذریعہ بھی ان روایات کا سارے ایشیا میں فروغ ہوا اور چینی ترکستان کے چند غلاموں میں بنے بدھ مت فریکو یعنی دیواری تصاویر (آخر تاگ پیریڈ نویں صدی عیسوی) میں اجنتا اور ایران دونوں کا اثر موجود ہے اگرچہ چینی خصوصیات زیادہ نمایاں ہیں۔ چین سے بدھ مت کو دیا پہنچا اور وہاں کے بگوتا اور ہما تھا بدھ کی مورتیا چینی آرٹ کی توسیع تھیں۔ اور وسط ایشیا پر چینی تسلط کے بعد چینی آرٹ خام بدھ مت سے متعین قبائل کی برنجی ظروف سازی، قدیم سائیمیری آرٹ اور قدیم ایرانی آرٹ سے متاثر ہوا جس میں شیر اور گھوڑے کے متعین نمایاں تھے۔ ہاکو خان کے محلے اور چین پر منگول تسلط کے بعد چین کے جمالیاتی تصورات اور اسٹائل ایرانی پنچے جو منگول سلطنت میں شامل ہو چکا تھا۔

سنگ اور رنگ اورار (تیسری صدی ق. م۔) چینی آرٹ کے زریں زمانے ہیں۔ جب چینی مصوروں نے ابدی تازہ یعنی "روح فطرت کو کاغذ پر مقید کیا۔ ایک چٹان یا پہاڑ یا آبشار کے مقابلے میں ایک جھوٹا سا انسان، کمر آلود نقاش، کمر آلود پہاڑ، وسیع دریا میں ایک ننھی سی کشتی۔ چینی مصوری کی ابتدا خطاطی سے ہوئی۔ لہذا اس مصوری میں خطوط کی اہمیت بہت واضح ہے۔

تاؤ کے علاوہ زین دوسرا اہم نظریہ چینی جمالیات میں کارفرما ہے۔ زین یعنی دھیان کا فلسفہ ہندوستان سے پانچویں صدی عیسوی میں چین پہنچا اور اس کے اثرات چین اور جاپانی جمالیات پر دور رس ثابت ہوئے۔ ہمد وسطیٰ میں جب چینی لینڈ ایکسپ

پینٹنگ اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی۔ تاؤ اس دور کی خصوصیت تھی۔ تصاویر میں فنی انتہائی سادگی اور سب نقوش کے ذریعے "آفاق کے اسرار" اور حسن ازل یعنی "تازہ یا" ابدی حقیقت کو پیش کیا گیا۔ اسی طرح چند خطوط ہلکے آبی رنگوں کے ذریعہ لازوال خاموشی لطافت اور موہم کی نزاکت کے ذریعہ زین یعنی شانتی کی عکاسی کی گئی۔ سارے مشرق بعید کے آرٹ میں احساس حسن کی شدت مشرق بعید کے گہرے جمالیاتی شعور اور اس کے اظہار کی لطافتوں کی منظر ہے۔

چین پر منگولوں کا تسلط سو سال تک رہا تھا۔ اس کے بعد کا دور چین کا نشاۃ ثانیہ ہے جس میں رنگیں تصاویر کے بجائے موٹو کریم یعنی یک رنگ اور حقیقت پسند پورٹریٹ بنائے گئے۔ اسی زمانے میں جگہ خردت یورپ میں مقبول ہوئے۔ رنگ کے بعد جنگ (سترہویں صدی کے نصف آخرے انیسویں صدی تک) چین کا آخری شاندار دور تھا جس میں زیادہ تر کمر ہاروں کی تصاویر جنوبی چین کے "اسکار آرٹسٹوں" نے بنائیں اور اعلیٰ درجہ کے پرنٹ اور (wood cuts) تخلیق کئے گئے۔ اہلی چین کاغذ سازی اور چھاپے کے موجد تھے اور ان فنون کو انھوں نے اپنے جمالیاتی اظہار کے لئے جس خوبصورتی سے استعمال کیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔



## جاپان

اسرار پرست شنتو جاپان کا قدیم مذہب تھا۔ ساتویں صدی عیسوی میں چینی رسم الخط میں مرقوم جمالیاتی نظریات براہ کوریا جاپان پہنچے۔ شہزادہ ناراکو اس وقت جاپان کے تہذیبی اور سیاسی مرکز کی حیثیت حاصل تھی۔ بدھ مت اور چینی زریں کے زیر اثر جاپانی فنی نظریات نے بھی زریں کا گہرا اثر قبول کیا۔ آٹھویں صدی ناراکو کے فریسیکو، چین کے تانگ عہد کی دیواری تصاویر سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اور تانگ جیسا کہ کچھ صفحات پر بتایا جا چکا ہے، ہندوستانی گیتا مصوری سے متاثر تھا جس کے اشاکل مرکزی ایشیا سے چین پہنچے تھے۔

آٹھویں سے بارہویں صدی تک جاپانی مصوروں نے اپنی قوی تاریخ اور ادب کو مصور کرنے کے علاوہ جاپانی پیشنگ کو قوی رنگ دیا۔ جاپانی پیشنگ چینی لیسٹ اسکپ کے مقابلے میں زیادہ تحریری تھی۔ سیاسی وجہ کی بنا پر نویں صدی عیسوی میں جاپان نے چین سے تعلقات منقطع کئے اور اپنی زبان اور ادب کی ترقی کی طرف متوجہ ہوئے۔ شہنشاہ کی طاقت ختم ہوئی اور فوجی سرداروں نے جو سمرائے کہلاتے تھے، زور پکڑا۔ ناراکو کے بجائے کورٹو سیاسی اور تہذیبی مرکز بنا۔ زریں کا فلسفہ جس میں ڈپلسن، باطنی پاکیزگی اور مراقبے پر زور دیا جاتا تھا کاما کورا کے فوجی دور میں چین سے جاپان پہنچا۔ اس فوجی معاشرے نے زریں ڈپلسن کو برضا و رغبت قبول کر لیا۔ ۱۳۶۵ء میں چین میں

مینگ خاندان کے حصول اقتدار کے بعد جاپانیوں نے چین سے تہذیبی اور تجارتی تعلقات استوار کئے۔ ایک نیا تجارتی طبقہ پیدا ہوا۔ سمرائے یعنی فوجی سرداروں کا زور بڑھا۔ یہ فیوڈل شوگن عہد تھا۔ اس میں زریں مندر تہذیبی مرکز بن گئے۔ زریں (دھیان مراقبہ) کی سادگی و پرکاری، حسن، ضبط و نظم کے جمالیاتی نظریات نے لیسٹ اسکپ باغات پھولوں کی آرائش، رسوم چاد نوشی، مصوری اور شاعری پر گہرا اثر ڈالا۔

اگلی صدیوں میں بدھ مت منڈل تیار کئے گئے جو ہندوستانی شتر کر آرٹ سے بہت قریب تھے۔ چینی نظریہ ساز سیہ ہونے پانچویں صدی عیسوی میں کہا تھا: آرٹسٹ کو اپنی تصاویر میں زندگی کی روح پھونکنی اور حرکت کا احساس اجاگر کرنا چاہئے۔ چینی اور جاپانی مصوری میں اگر بے پایاں سکون کا تاثر پیدا کیا گیا ہے تو اس کے ساتھ ہی مختلف ادوار کی تصاویر میں گھوڑوں، جلیوں، دوڑتے بیلوں، عورتوں سے جنگ کرتے انسانوں کی تصاویر، زندگی اور حرکت سے بھرپور معلوم ہوتی ہیں۔ گو اس میں سکون کا وہ بعد موجود ہے جو چینی اور جاپانی آرٹسٹ کی خصوصیت ہے۔

جاپان کے ایڈو عہد (۱۶۱۵-۱۸۶۸ء) میں سادگی اور پرکاری کے بجائے بھرپور رنگ برنگی، سنہرے اور چمکدار کیمونو اور اسکرین تخلیق کئے گئے۔ گیشا لڑکیوں اور کاکی ایکٹروں کے پورٹریٹ عام ہوئے۔ نوہ آسک کے ذریعہ حسین عورت، عفریت، پروہت اور سحر کے ٹائپ پیش کئے گئے لیکن سادگی اور پرکاری آج تک جاپانی آرٹ کی خصوصیت ہے اور جاپان کے جیڈ کے ظروف، تصاویر، چرئی صندوق، خطاطی، لاکھ کے رنگ سے تزئین کاری، کاغذی قندیں، اسکرول، دستی پتکیاں، کیمونو، ریشم، پھولوں کی آرائش، ریشم پر کشیدہ کاری، لیسٹ اسکپ باغات، پگودا اور مکانات، مشرق بعید کے اس گہرے احساس حسن کے مظاہر ادبے مثال نمونے ہیں جنہوں نے ڈھائی ہزار سال سے باقی دنیا کو عجب حیرت کر دکھا ہے۔



(۴)

## مانی و ہنراد

چین کی طرح ایران بھی حسن کاروں کی سرزمین ہے۔ ایرانی جمالیات سے واقفیت حاصل کرنے کے لئے بھی ہیں ایرانی مصوری اور شاعری کا مطالعہ کرنا ہو گا۔ بقول سرآوردل اسٹین بیکرہ روم کی سواملی اقوام حسن، جرات اور زندگی کی پرستار تھیں۔ چنانچہ یونانی آرٹ اسی خطے میں ظہور میں آیا۔ وہ حسن پرستی یا خیر یونانی آرٹ کے ذریعہ وسط ایشیا پہنچی جب سکندر اعظم کے حملے کے بعد یونانیوں کا تسلط وسط ایشیا اور افغانستان تک پھیلا بھیجا۔ علاقہ گریٹا اور یونانی جمالیات کا حکم بنا۔

۳۵۳ء میں چینوں نے مشرقی ترکستان پر قبضہ کیا۔ اس راستے سے ہندوستان چین پہنچا۔ اس وقت تک وسط ایشیا میں باختری یونانی، بدھ مت اور نسطوری عیسائی موجود تھے۔ ہندو جمالیات میں روشنی اور تاریکی کے تضاد کا عمل دخل تھا جس نے مشرق بعید کے آرٹ کو متاثر کیا۔ اسی طرح ہندو عظمت، یزدان اور اہرمین کی ثنویت ایران قدیم کی ذہنی روایت میں شامل تھی۔ حسن، نور کی اولاد تھا۔ مانی (تیسری صدی کے) نے جسے نقاشی کا موجد سمجھا جاتا تھا اپنے مذہبی صحیفے کو مصور کیا اور یہ صحیفہ آرٹ تک مانی کہلایا۔ مانی نے تخیل پر زور دیا تھا۔ حسن فدا ازل کا پرتو تھا۔ اسی وجہ سے ہندو مانی نے اپنی تصاویر



ایک چین اسکالر (دوڑ بلاک چنگ پیر ۱۹۱۷ء)



میں مقدس ستیوں کے سروں کے گرد نور کا ہال دکھایا۔ نور پاشی کا یہ تصور مانی کے ہاں سے چل کر بعد کے عہد کی ایرانی مصوری میں منتقل ہوا۔ ایرانی تصاویر میں سونے کے پانی کا با اثر اطاعت نور کے اسی تصور سے وابستہ ہے۔

مانی کو زرتشتی موبدوں نے قتل کیا لیکن اس کا مذہب شمالی افریقہ اور یورپ تک پھیل گیا۔ شمالی افریقہ کے عظیم عیسائی مفکر سینٹ آگسٹین (۳۵۴-۴۳۰ء) کی ماں موزیکا قبول مسیحیت سے پہلے دین مانی کی پیرو تھی۔ مانی اہل چین کی طرح اسکو دلا بھری کرتا تھا۔ دسویں صدی عیسوی تک ترکستان کے طاقتور ادغور ترکوں نے جو پہلے بد مذہب کے پیرو تھے، دین مانی اختیار کیا اور مانی کی مصوری کی روایت کو زندہ رکھا ہے۔

ایرانی آرٹ کو سنٹرل ایشیا کی عیسائی نسطوری مصوری نے بھی متاثر کیا اور نسطوری عیسائی بازنطیم کی فنی روایات کے دلدلہ تھے۔ بازنطینی آرٹ نے پورے روس اور مغربی یورپ کو اپنے حلقہ اثر میں لے رکھا تھا۔

آٹھویں صدی عیسوی میں کوفہ شیعہ دانشوروں کا مرکز بنا جن کے ہاں بقول پروفیسر لونی میسٹن زن، دین مانی کے تصورات تزمینی عناصر اور اسلامی باطنیت (Gnosticism) یعنی عمود نور اور نور محمدی وغیرہ کے خیالات نمایاں ہوئے۔ (اسلامی علم کیسا اور علم نجوم بھی کوفہ اسکول کی ہی تخلیق ہے) اس دبستان فکر نے فارسی شاعری اور ایرانی مصوری کو بھی متاثر کیا۔ نوافلاطونی عینیت پرستی (یعنی اس قسم کی "پاک عبت" جس میں محبوب کی جمالیاتی پریش دیا گئی کی حد تک پہنچ جائے) اسی زمانے میں رائج ہوئی اور کوفہ کے عابدوں نے وحدت الوجودی تصورات اور صوف کا لباس متعارف کیا جو اسلامی تصوف سے منسوب ہوا۔ حور کا تصور حسن و جمال اور پاکیزگی کی اعلیٰ ترین مثال سمجھا گیا۔ ایک حنفی عالم ابو شکر سالمی نے ان کے مرقاس آرنمہ ۱۷۷۰ء کے سرے آت پرشین آرٹ۔ جلد پنجم۔ سنڈاؤیشن۔ طہران۔ اؤکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔ ۱۹۶۴ء لونی میسٹن زن ۱۷۷۰ء کے سرے آت پرشین آرٹ۔ اؤکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔ طہران۔ ۱۹۶۴ء

لوگوں کو پیروان مانی کہا کہ ان کے عقائد یہ تھے کہ خدا جست جت کسی شاہد میں موبہا ہے اور یہ لوگ ان تمام اشیاء کے پرستار ہیں جو شاہد کو پسند ہے۔ پھول، سونا پاندی، پہاڑ پانی، درخت، گھوڑے، جانور، خورتیں، اونٹ، گائے اور یہ کہ علاجیہ کا فلسفہ حلول ہے۔ نامور فرانسیسی عالم لونی میسٹن فرماتے ہیں کہ کوئی دانشوروں کے غناخت حنفی عالم کا یہ بیان ایک نوع کا مناظراتی تسخیر ہے اور نہ مانی نہ علاج کے نظریات کو پورے طور پر پیش کرتا ہے بلکہ اس جمالیاتی جذباتیت کی تشریح ہے جو اسلام نے مانی کے ذرا ڈرامائی تصور سے اخذ کی تھی۔

بغداد اسکول کی مصوری میں (آٹھویں صدی سے زوال بغداد یعنی وسط تیرہویں صدی تک) سنٹرل ایشین، سلجوقی اور چینی اثرات نمایاں ہیں۔ لینڈ اسکیپ کے چند اصول وضع کئے گئے۔ مثالی درخت، بادل، چٹانیں، دریا جو ہمیں شاہنامہ فردوسی کی تصاویر (چودھویں صدی) میں نظر آتے ہیں۔ ہلاکو خاں کے محلے اور منگولین تسلط کے بعد چین سے لے کر ایران تک نئی مواصلاتی سہولت کی وجہ سے چینی اثرات بھی ایرانی مصوری میں شامل ہو گئے۔ اسی طرح دوسری طرف ایرانی آرٹ کا اثر وسط ایشیا، مشرق بعید کوریا اور جاپان تک پہنچ گیا۔

ایران کی مختصر تصاویر یعنی میناتور جو اسلامی ایرانی آرٹ کے مشہور ترین نمونے ہیں (اور جنہوں نے مغل اور مغلوں کے ذریعہ راجستھانی آرٹ کو متاثر کیا) عمدہ ساسانیہ میں بنائی جاری تھیں وہ کب کی نیست و نابود ہو چکیں۔ تقریبی ظرافت پر نقش تصاویر ابھی باقی ہیں جن سے ساسانی آرٹ کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان تصاویر میں زیادہ تر بہرام گور شاہ کھینچا دکھایا گیا ہے لہذا ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ مختصر تصویر کی روایت ایران قدیم میں موجود تھی بلکہ ایرانی فردوسی نے شاہنامہ میں جن حکایات کو قلمبند کیا ہے، ان کی تصاویر ہر قند کے نزدیک ساتویں صدی عیسوی کے چند فریکوز دریافت کئے گئے ہیں، ان میں ملتی ہیں۔ شاہنامے



میں خردوسی سیاوش کے ایک عمل کا ذکر بھی کرتا ہے جس کو دیواری تصاویر سے سمجھا گیا تھا۔  
 پندرہویں سولہویں صدی ایرانی مصوری کا دور زریں ہے۔ بقول ڈاکٹر ملک داج  
 آئندہ استاد گمال الدین ہزار ایشیائی نشاۃ ثانیہ کا عظیم ترین مصور تھا۔ وہ یورپ میں  
 "مشرق کا کارنیل" کہلایا۔ ہمارے ہاں مانی دہزادہ عاویہ کے طور پر استعمال ہونے  
 لگے۔ ایرانی مصوری میں انسان مرکزی موضوع تھا۔ اس کے برعکس چین میں انسان کے  
 بجائے لینڈ اسکیپ اہم تھا۔ تیسرے بعد کو سارے ایشیائی آرٹ کی طرح ایران میں بھی  
 نظر انداز کیا گیا۔ بقول لارنس بنین ایران میں بہار کی تصاویر، زندگی کا جشن منانے کا رویہ،  
 خدا کی صفائی کے نمونے، روشنی کے تاثرات کے بجائے بذات خود روشنی، جلال و جمال کی تصاویر  
 ایرانی جمالیات کی خصوصیات ہیں۔ ان قدیم بنیادوں پر اسلام نے نئی فنی اساطیر اور روایات  
 کی تخلیق کی۔

فارسی کلاسیکل شاعری کے مطالعے سے بھی بالخصوص تصاویر بہاریہ، محبوب کے  
 سراپا کے تذکرے اور گلستان کی نضا آفرینی سے ایرانی جمالیاتی رویوں کا بخوبی اندازہ ہو سکتا  
 ہے۔ انھیں نظریات کو نخل اسکول نے ہندوستان میں فروغ دیا اور ان مغربی ایشیائی  
 فنی رویوں میں خالص ہندوستانی جمالیاتی رویے بھی شامل ہو گئے اور ان دونوں دبستانوں  
 کا سنگم ہمیں راجستھانی اور کاکڑاہ وغیرہ کی مصوری میں نظر آتا ہے۔ اسلامی تصویروں کا تصور  
 یعنی حسی مطلق جو ہزار آئینوں میں جلوہ گر ہے، مگر کیلتا ہے، ایرانی مصوری میں خصوصاً ہزار  
 کے ہاں موجود ہے۔ اسی طرح کرشن لیلکا کی تصاویر میں دیدہ انتی فلسفہ اور سبکی رس جاری  
 رسائی ہے۔

نسوانی حسن کے تصور کا جمالیات سے گہرا تعلق ہے اور یہ تصور ہرنانے اور  
 ملک میں مختلف ہے یا بدلتا رہتا ہے۔ ایرانی، چینی اور جاپانی پینٹنگ میں عمر آج نسوانی  
 چہرے بنائے گئے ان کو ہم اپنے ذوق جمال کے لحاظ سے حسین نہیں کہیں گے۔ ایلن موری

میں عورتوں اور مردوں کا غیر متناسب گولائی لئے ہوئے چین چوتھائی نظر آنے والا  
 اٹلانڈ یا اسلوبیاتی چہرہ ہیں چین میں بھی نظر آتا ہے۔ تانگ دور کے ایک پورٹریٹ  
 کی موڈل کے لئے کہا جاتا ہے کہ وہ تانگ کوئی فی ایک ترکی النسل یعنی سنٹرل ایشین  
 رقاصہ اور تانگ شہنشاہ یینگ ہوانگ (۷۱۳-۷۵۵ء) کی ذرا فربہ محبوبہ تھی۔ وسطی  
 اور مغربی ایشیائی معیار حسن کے مطابق فربہ نسوانی حسن کی ایک خصوصیت تھی۔ چینی  
 معیار حسن مختلف تھا مگر تانگ کوئی فی، شہنشاہ وقت کی منظور نظر تھی۔ لہذا اس کی  
 فربہ فیشن میں داخل ہو گئی۔ چینی دربار کی خواتین کو اس کا اسٹائل اپنانا پڑا اور وہی  
 مصوروں کا موڈل بنا۔ اس کا اثر جاپان پہنچا۔ نارامید میں خوش قسمتی کی دیوی جو  
 ہندوستان کی نکشمی کا بڑا ورژن تھی، اسی شکل و صورت کی بنائی گئی۔

اسی طرح ہمارے ہاں راجپوتانہ کے ایک راجہ کی محبوبہ جو بنی ٹھنی کہلاتی تھی اس  
 کی ایک رخی اسٹائل پورٹریٹ تصویر کشن گڈھ اسکول کے مصوروں کا موڈل بنی۔ اس رویے کی  
 بنیادی وجہ یہ ہے کہ مغرب کے برعکس مشرقی مصوری میں فرد کے بجائے ٹائپ پیش کیا  
 گیا ہے۔





ایک ایرانی شاعر

۵

## بایزنطیم اور روس

بایزنطیم باسفورس پر واقع ایک قدیم یونانی شہر کا نام تھا۔ یہ شہر دوسری صدی عیسوی میں رومن ایمپائر میں شامل ہوا۔ ۳۲۵ء میں رومن شہنشاہ قسطنطین نے بحیثیت امپراتور کی اور بایزنطیم کو اپنا پایہ تخت بنایا۔ اس وقت سے یہ شہر قسطنطنیہ اور دوم ثانی کہلانے لگا۔ مرکزی رومن ایمپائر اور اس کا گریک اور تھوڈوکس چرچ "مغربی رومن سلطنت اور کلیسا سے روم یعنی رومن کیتھولک چرچ سے علیحدہ ہوا۔ بازنطینی سلطنت آرٹ اور علمیت کا زبردست مرکز بن گئی۔ چوتھی صدی عیسوی سے لے کر نصف پندرہویں صدی تک کے زمانے کے اہل یونان بازنطینی کہلاتے ہیں۔ پندرہویں صدی عیسوی میں عثمانی ترکوں کی تسخیر قسطنطنیہ (۱۴۵۳ء) کے بعد بقایا کا سارا علاقہ سلطنت عثمانیہ میں شامل ہو گیا۔

بازنطینیوں نے کوئی نیا فلسفہ پیش نہیں کیا۔ ان کے بیشتر تفکرات الہیات پر مبنی تھے۔ وہ قدامت پرست تھے۔ انہوں نے قدیم یونانی فلسفے کو اپنے سبکی خیالات کے مطابق ڈھالا۔ چند بازنطینی نوافلاطونیوں اور افلاطون اور ارسطو کے مفسرین کے علاوہ انہوں نے فلسفے کو مذہب سے علیحدہ نہیں کیا۔ لیکن انسانی تہذیب پر ان کا بڑا اثر رہا



یہ ہے کہ انہوں نے قدیم فلسفے کو محفوظ رکھا۔ قدیم کتابوں کی نقلیں تیار کیں اور اس طرح یونانی ادب، ریاضی، فلکیات اور طب کو نیست و نابود ہونے سے بچا لیا۔ ارسطو اور افلاطون کی ضخیم شرحیں تصنیف کیں (جن سے عربوں نے بھی استفادہ کیا) علاوہ انہیں انہوں نے نظریہ تثلیث وضع کیا جس نے مسیحیت کے مرکزی تصور اور یورپین مذہب و تہذیب کی بنیاد کی حیثیت اختیار کی۔ فلاطینوس (۶۲۰ء۔۶۲۵ء) کی نوافلاطونیت کو Pagan یعنی غیر عیسائی تھی۔ بازنطینیوں نے اس کی مابعد الطبیعیات اور مسیحیت میں مطابقت پیدا کی۔ نوافلاطونیت کی رو سے ساری BEINGS مخلوقات کا مین اسٹیکال FORMS کے گرد ہوں میں تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ ذات مطلق، ذہن، روح — اس نظریے کی کثرت پرستی کو علیحدہ کر کے بازنطینی مفکرین نے مسیحی تثلیث (باپ، بیٹا، روح القدس) سے مطابقت پیدا کی۔ اس کے بعد مسیحی صورت نوافلاطونیت سے متاثر ہوا۔ ایتھینز Pagan فلسفے اور علوم کا مرکز تھا۔ بازنطینی حکمران کٹر عیسائی تھے۔ چنانچہ شہنشاہ جیسن اول (۶۵۲ء۔۶۶۵ء) نے ایتھنز کے مدارس بند کرادیے۔

اور ایتھینز کے بجائے قسطنطنیہ تہذیب اور علوم و فنون کا مستقر بنالہ۔ بازنطینی سلطنت یونان روم کی کلاسیکی تہذیب کی وارث تھی۔ اس کے ساتھ ہی وہ عیسائیت کی بحمد طاقتور اور کثیر اسباب کی حیثیت سے مشرق یورپ اور مغربی ایشیا کے نقشے پر نمودار ہوئی۔ شہنشاہ قسطنطین اور تیسوڈوس اول کے ادوار میں ساری رومن ایمپائر کے مصور اور معمار مذہب کی خدمت میں مصروف ہو گئے جس طرح مشرق میں بدھسٹ آرٹ کی تخلیق کی گئی تھی، بازنطیم میں ایک خالص مسیحی آرٹ وجود میں آیا۔ شہنشاہ تیسوڈوس کی موت کے بعد ۵۲۹ء میں بازنطیم کلیسائے روم سے علیحدہ ہو چکا تھا۔ رومن ایمپائر بھی دو حصوں میں تقسیم ہو گئی تھی۔ روم کی طرح

لے انسائیکلو پیڈیا آف فلاسفی ۴۳۱ء۔ یک ملن۔ لندن، نیویارک۔ ۱۹۶۱ء۔

بازنطیم میں مسیحی ایمپیری کی تصویر کشی مسیحی و مریج ادبیات و شہدائے کی بچی کاری (موزیک) تصاویر کو فروغ حاصل ہوا۔ جن کے ذریعہ گرجا گھروں کی آرائش کی گئی۔ یہ فریکو میں بڑے پیمانے پر بنائے جاتے تھے اور درباری اور مذہبی تصاویر اور مناظر اسلوبیاتی تھے۔ بچی کاری قدیم روم میں بھی کی جاتی تھی۔ یہ فن بازنطیم میں اپنے عروج پر پہنچا۔ بازنطینی جمالیات بھی مذہب کے تابع رہی۔ یونانی اور رومن پیمبروں کے بجائے بازنطینی اسلوب پرستی کے رواج کی بنیاد دیوہ یہ تھی کہ یونانی اور رومن کلاسیکل آرٹ کی اہمیت کے بجائے بازنطیم کا آرٹ مذہبی اور آسمانی قوانین کا تابع تھا اور اس کی تصویروں کے کردار (تثلیث کے تینوں افراد، پیغمبر، ادبیات، فرشتے، حضرت مریم وغیرہ) ایک بندے کے الہی انداز میں پیش کئے جاتے تھے۔

یہ آرٹ روایت پرست، بیانیہ اور علامتی تھا۔ بدھسٹ سبلمزم کی طرح مسیحی علام کا استعمال اس کی خصوصیت تھی۔ بازنطینی آرٹ سارے یونان، یورپین روس اور بلقان میں پھیلا۔ مشرق بعید میں کاغذ، ریشم اور سبک رنگ استعمال کئے گئے۔ بازنطیم میں بچی کاری کے علاوہ کڑی کی سطح پر تیز رنگ رائج تھے۔ بازنطینی آئیکن (icon) بہت مشہور ہوئے۔ صنوبر کی کڑی کی سطح پر عیسیٰ مریم اور ادبیات کی تصاویر بنائی گئیں۔ جن بزرگان دین سے مجوزے خوب تھے، ان کی پرستش کے لئے ان کے آئیکن ایک جگہ دوسری جگہ لے جائے جاتے تھے اور گر جا کے راہب خانوں اور بادروں کے مکانوں میں سجا کر ان کے سلنے دعائیں مانگی اور منیتیں ماننی جاتی تھیں۔ بہت سے آئیکن معجزہ نما سمجھے گئے اور اس طرح سارے مشرق یورپ اور روس میں مقبول خواص و عوام ہوئے۔ بازنطینی شہنشاہیت کے زیر اثر عیسیٰ، مریم اور ادبیات کی تصاویر کو شاہان لباس اور تاج پہنا گئے۔ شہنشاہ جیسن کا مہم حکومت بازنطینی آرٹ کا دور زریں تھا۔

روس نے دسویں صدی میں دین مسیحی اختیار کیا۔ کیر (یوکرین) کے گریگورینک



ولادی میرا دل نے عیسائیت قبول کی اور اپنی رعایا کو بھی پتیسہ دلایا۔ روس نے کلیسائے بازنطیم یعنی قسطنطنیہ کے اسقف اعظم کی روحانی اطاعت قبول کی تھی جس وجہ سے تہذیبی لحاظ سے بھی "گریک اور تھوڈوکس چرچ" کا حلقہ بگوش ہوا۔ گرجاؤں کی تعمیر اور تزئین کے لئے ولادی میرا دل نے قسطنطنیہ سے معمار اور فن کار مدعو کیے کیونکہ نوادگرا اور ماسکو میں مالی شان چرچ تعمیر کئے گئے اور ان کو بازنطینی اسٹائل کی مذہبی تصاویر سے سجایا گیا۔ ۱۳۲۵ء میں منگول سردار باطوفاں نے روس پر حملہ کیا اور ماسکو غارتش ہوا۔ ایک سو سال بعد روس نے تاتاریوں سے آزادی حاصل کی اور ماسکو ایک طاقت ور سیاسی مرکز بن گیا لیکن یورپین نشاۃ ثانیہ اور کلیسائے روم سے علیحدہ روس میں بازنطینی مذہبی اور فنی روایات مستحکم رہیں۔ بازنطینی اسٹائل کی بنیاد پر روس نے اپنی قومی فن تعمیر اور فنی روایات تخلیق کیں۔ کلیسائی روایات اور آئیکن میں تیز رنگوں، جواہرات اور سونے کے پانی کا لحاظ سے استعمال روسی اور تھوڈوکس چرچ کے آرٹ کی خصوصیت تھی۔ روسی کلیساؤں کی چمک دمک اور آرائش مغربی یورپ کی سادگی کے برعکس بہت حد تک مشرقی ہے۔

روس سترہویں صدی تک حد درجہ میڈیول را۔ زار پیٹر اعظم نے ملک کو ترقی دینے کے لئے مغربی یورپ سے رشتہ جوڑا۔ ماہرین تعلیم اور سائنسدانوں کے علاوہ معمار اور مصور بھی مغربی یورپ بالخصوص جرمنی سے مدعو کئے۔ اس طرح روسی آرٹ یورپی نشاۃ ثانیہ کی اور اٹھارہویں صدی کی نوکلاسیکیت اور مغربی جمالیات سے متاثر ہوا۔ فرانسیسی طرز تعمیر کی عمارات بنائی گئیں۔ اکتوبر ۱۹۱۷ء کے اشتعالی انقلاب کے بعد سے روس میں آرٹ کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔ جمالیاتی نظریات میں بھی انقلاب آیا۔ اس وقت جدید آرٹ تجزیہ دیت، سرریزم، فیوچرزم، کیوبزم وغیرہ نے یورپ کا فنی منظر نامہ بالکل تبدیل کر دیا تھا لیکن مارکسٹ جمالیات نے ان نئے رجحانات کو

مسترد کیا۔ ۱۹۲۲ء کے ایک منشور کے ذریعے اعلان کیا گیا کہ سوشلسٹ انقلاب تاریخ انسان کا عظیم ترین واقعہ ہے۔ فنی دستاویزوں کے ذریعہ اس انقلاب کا استحکام دور حاضر کی تصویری نمائندگی، سرخ فوج کے شب و روز، مزدوروں، انقلابی رہنماؤں وغیرہ کی زندگیوں کی حقیقت پسندانہ عکاسی سے نئے آرٹ کا مطمح نظر قرار پایا۔ بورژوا اہام سے مختلف یہ سوشلسٹ ریلزم سوویت یونین کے ادب اور مصوری کا اسٹائل ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی بازنطینی آرٹ کے نوادر، کلیساؤں کے فریسکو اور مصود مذہبی مصانف کو اہم قومی ورثہ سمجھا جاتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم میں جرمن حملہ آوروں نے جن گرجاؤں کو تباہ کر دیا تھا انہیں دوبارہ تعمیر کر کے ان کے برباد شدہ روسی بازنطینی تصاویر کو از سر نو تخلیق کیا گیا ہے۔ مارکسٹ جمالیات میں انسان اس کے ترقی پسندانہ حوالہ امید پرستی اور حسن کاری کی اجتماعی افادیت پر مقدم تصور کیا گیا ہے۔ اسی وجہ سے سوشلسٹ ریلزم کی مصوری تقریباً فوٹو گرافک ہے۔ امید، حمد نو کے دلوں اور ترقی کو اکثر علامتی اور آئیڈیل انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔



۶

## مائیکل اینجلو کی دنیا

قدیم مصری آرٹ جس کے شاہکار آج تک محفوظ ہیں، جامد اور اسلوبیاتی تھا۔ یہی اسٹائل ہیں مصر قدیم اور آشوریہ کے عظیم الجثہ استادہ اور کسی نقشیں عیسویوں میں نظر آتا ہے۔ یونانی سنگ تراشی چھٹی صدی ق. م. میں شروع ہوئی۔ اہل یونان نے آشوری اور مصری استادہ عیسویوں کو اپنا موڈل بنایا۔ اس لحاظ سے مشرق، مغرب کا اولین فنی استادہ ہے۔ لیکن بہت جلد یونانی فن کار فطرت کی نقالی کی طرف مائل ہوئے اور اسٹائلزڈ (اسلوبیاتی) کے بجائے نیچرل محسوس بنانے لگے۔ بالفاظ دیگر انھوں نے ٹائپ کے بجائے فرد کو اپنا موضوع بنایا۔

چھٹی صدی ق. م. کی یونانی مصوری (جو گلدانوں اور مرتبانوں پر آج تک باقی ہے) میں بھی مصری تصویر کشی کی جھلک نظر آتی ہے۔ مگر سنگتراشی کے مانند جلدی یونانی فن کار حقیقت پسند مصوری کرنے لگے۔ اسی زمانے میں دیو مالا کے قصوں پر اندھ و شر اس کے بجائے اہل یونان فطرت کی اصل ماہیت کی تلاش میں مصروف ہوئے۔ ان کے اس جذبہ تجسس و تفتیش نے یونانی فلسفے اور سائنس کا آغاز کیا۔ عیسائیت کے فروغ کے بعد دیوی دیوتاؤں کے تمام قدیم یونانی مجسمے عیسائی بت شکنوں نے



ایک بازنطینی تصویر (آئین)



توڑ پھوڑ کر برباد کر دیئے۔ موجودہ یونانی مجسمے جو ہمیں مغرب کے عجائب خانوں میں نظر آتے ہیں زیادہ تر وہ سکند ہینڈ (SECOND HAND) نقلیں ہیں جو رومن ہند میں تیار کی گئیں۔

چوتھی صدی ق. م. سے پہلی صدی عیسوی تک کا زمانہ یونانی جمالیات کا دور زریں ہے۔ ان چار صدیوں میں سنگتراشی اور فن تعمیر کے شاہکار تخلیق کئے گئے۔ یہی کلاسیکل ہیلینی ہند جب سکندر اعظم کی وسیع سلطنت ایشیا تک پھیل چکی تھی، یونانی فنون لطیفہ کا درخشاں زمانہ ہے۔ ہیلینی مجسمہ سازی کے ذریعہ انسانی جذبات و تاثرات، غم و غصے اور مسرت و تکلیف کی حیرت انگیز نمائندگی کے ساتھ ساتھ حرکت کے تاثر کو مرمر میں فن پاروں میں قسقل کیا گیا۔ مصوری میں بھی ڈرامائی عناصر پیدا ہوئے۔ اطالوی شہر "پومپی آئی" کی دیواری تصاویر زیادہ تر یونانی مصوروں نے بنائی تھیں۔ رومن ایپائز مفتوح ہیلینی ریاستوں کی بنیاد پر قائم ہوئی۔ رومنوں نے سول انجینئرنگ میں کمال حاصل کیا اور یونانی فن تعمیر کے متعدد اصول اپنی تعمیرات میں شامل کئے، مشابہت کے مرمر پر پورٹریٹ رومن فن سنگتراشی کی خصوصیت تھی۔ یہ پورٹریٹ اصل کے مطابق تھے اور ان میں اپنے موڈز کی حیرت انگیز مشابہت موجود تھی۔ رومنوں نے اپنے سرکاری جلسوں کے نظارے سنگتراشی میں پیش کئے۔ ان کا اثر شمالی ہندوستان تک پہنچا جہاں گندھارا میں ہما تبادہ کی پاتراؤں اور جلسوں کے باورلیف (BAS RELIEF) یعنی سطح دیوار پر ابھری ہوئی سنگی تصاویر تخلیق کی گئیں۔ ہما تبادہ کی مورتیوں میں سنٹرل ایشیا کی باختری ہیلینی سنگتراشی کا اسٹائل بہت نمایاں ہے۔ اس وسط ایشیائی آرٹ کا تذکرہ پچھلے ابواب میں کیا جا چکا ہے۔

لے گبرخ۔ ای اسٹوری آف آرٹ۔ نیشنل پریس۔ لندن۔

دین مہسوی میں مجسمہ سازی کی سخت ممانعت کی گئی تھی مگر ہیلینی رومن ہند گیسر تہذیب کے زیر اثر چند یہودی معبدوں میں بھی حضرت موسیٰ کی دیواری تصاویر بنائی گئیں۔ اس قسم کا ایک فریسکو عراق کی ایک رومن فوجی چھاؤنی کی کھدائی کے دوران عیسوی صدی عیسوی کے ایک یہودی عبادت خانے کے کنڈر میں دریافت کیا گیا ہے۔

عیسائیوں نے بھی یونانی آرٹ کے زیر اثر ہی تصویر کشی کی۔ ۳۲۵ء میں شاہنشاہ قسطنطین (دیکھئے باب "بازنطیم") نے کلیسا کو ایک نہایت با اقتدار ادارے کی صورت میں قائم کیا۔ اب یہی عبادت خانوں کی آرائش کا سوال پیدا ہوا۔ روم کے پوپ گرگری اعظم (پچھٹی صدی عیسوی) نے کہا کہ گودین عیسیٰ میں مجسمہ سازی اور تصویر کشی کی ممانعت کی گئی ہے مگر مذہبی حکایات اور مذہبی تعلیمات تصاویر کے ذریعہ ہی ان پڑھ عوام کے ذہن نشین کی جاسکتی ہیں۔ آرٹ میں یونانی حقیقت پسندی ۵۰۰ ق. م. کے لگ بھگ شروع ہوئی تھی۔ ایک ہزار سال بعد پچھٹی صدی عیسوی میں بازنطینی اسلوبیاتی آرٹ کو فروغ حاصل ہوا۔ مسیحی و مریم اور اولیا کا اسلوبیاتی بازنطینی تصاویر کا مفصل تذکرہ پچھلے ابواب میں کیا جا چکا ہے۔

ہندو سنی کے یورپ کے کلیساؤں اور خانقاہوں میں مذہبی اسلوبیاتی آرٹ اور مصوری صاف تخلیق کئے جانے لگے۔ لیکن اس بازنطینی اور یورپین مذہبی آرٹ میں کلاسیکل مذہبی قدرت کے نقوش بھی شامل تھے۔

چودھویں صدی عیسوی یورپین جمالیات کا ایک تدریج ساز موڑ ہے جس نے روم میں اطالوی مصور GIOTTO نے شہر پیڈفا کے ایک چرچ میں ایک تصویر بعنوان "مید" اس انداز سے بنائی کہ اس میں ایک ہزار سال بعد پہلی مرتبہ عورت کا فیکر سپاٹ کے بجائے مجسمے کی طرح گولائی ہے ہوتے معلوم ہوتا تھا کیوں کہ GIOTTO نے سپاٹ سطح پر گرائی کا الٹرنٹیلٹ کرنے کا فن دوبارہ دریافت کر لیا تھا۔ بازنطینی آرٹ کے نمبردار



اگلے ہوئے اسٹائل سے مختلف اس تصویر میں لوح اور گداز موجود تھا۔ اسے یورپی نشاۃ ثانیہ کی اولین داغ بیل کہا جاسکتا ہے۔

پندرہویں صدی میں اطالیہ، ہالینڈ اور دوسرے یورپی ممالک میں حقیقت پسندانہ تصاویر بنائی جانے لگیں۔ حقیقت پرستی، مناظر اور روشنی اور تاریکی کی اسس انقلاب آفرین دریافت نے عہد وسطی کا خاتمہ کیا۔ خالص عیسائی روایات کے بجائے کلاسیکل اساطیر اور یونانی اور رومن موضوعات کی تصویر کشی کا دور شروع ہوا۔ اوائل سولہویں صدی لینارڈو داوینچی (۱۴۵۲-۱۵۱۹)، مائیکل اینجلو (۱۴۷۵-۱۵۶۴)، تیشین (۱۴۷۷-۱۵۴۷)۔



مریم اور عیسیٰ (سولہویں صدی) مائیکل اینجلو کی بنائی ہوئی تصویر

(۱۵۷۶) اور رافائل (۱۴۸۳-۱۵۲۰) کا عظیم دور ہے جو نشاۃ ثانیہ کہلاتا ہے۔ اس میں انسانی جسم کے آئیڈیل حسن کے کلاسیکل ورثے کی بازیافت ہوئی۔

سترہویں صدی کے فریج آرٹسٹ کلاڈ لورین نے مناظر فطرت کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی شروع کی۔ سارے یورپ بالقصص ہالینڈ نے عظیم پورٹریٹ پینٹر پیدا کئے۔ ریو جسنز، ریمبرک، ہوبز، وان ڈائیک، فزائو، لاس اس دور کے زندہ جاوید اساتذہ ہیں۔

اواخر سترہویں اور اوائل اٹھارہویں صدی کیتھولک یورپ میں برکلف اور مبالغہ آمیز آرائش (جو baroque کہلاتا ہے) کے فن تعمیر کا زمانہ ہے۔ اس کے برعکس پروٹسٹنٹ ممالک کی تعمیرات میں سادگی نمایاں تھی۔ یہ دونوں رجحانات کیتھولک اور پروٹسٹنٹ کلیساؤں کے اختلافات کی نمائندگی کرتے تھے کیتھولک چرچ میں تصاویر، مجسموں اور آرائش کی فراوانی تھی۔ پروٹسٹنٹ اصلاح دہن نے سادگی پر زور دیا تھا۔ اٹھارہویں صدی انگلستان میں عقلیت پرستی اور نوکلاسیکی فنی تعمیر کا رواج ہوا۔ یہ رجحان بھی یونانی کلاسیکل روایات سادگی، تناسب اور توازن کا آئینہ دار تھا۔ اسی دور میں ہوگا رتھ، رینالڈز، طامس گنزبرو جیسے انگریز مصوروں نے شہرت حاصل کی۔

دوسرا انقلاب آفریں مڑوہ ہے جب فرانسیسی مصوروں نے اسٹوڈیو کے بجائے کھلی فضا کی روشنی میں تصویر کشی شروع کی۔ اس نئے رجحان نے روشنی اور سائے کے تمام درجہ آئیڈیمک نظریے تہہ وبالا کر دیئے۔ باہر کی تیز روشنی میں انسانی پیکر، چہرے، رنگ اور اشیاء بالکل مختلف نظر آنے لگے۔ روشنی اور حرکت کی عکاسی فریج مصور مائے (۱۸۳۲-۱۸۸۳) کی عظیم دریافت تھی۔

چنانچہ انسان، اختیار اور مناظر کی حقیقت پرست تصویر کشی کے بجائے ان کا تاثر اپریشن ازم کا نیا نظریہ بنا۔ یہ نئے مصور مائے، مرنے، رہنما اور امپرسیونسٹ



کھلانے اور اسپریشنسٹ تحریک نے پیرس کو آرٹ کا عالمی مرکز بنادیا۔  
 جمالیات کا تصور جدید آرٹ میں بالکل مختلف ہو چکا ہے۔ ایکسپریشنسٹ  
 آرٹ میں اندرونی جذبات کا اظہار کیا گیا۔ دین گوٹ (۱۸۵۳-۱۸۹۰) نے انسان  
 کی اندرونی کیفیات کی عکاسی یعنی اسی اصل شکل میں کی۔ چنانچہ اس نے صورتوں اور  
 چیزوں کو توڑ مروڑ کر پیش کیا۔ اپنے گرد پیش اور دوسرے انسانوں کے متعلق ہمارا  
 جو رویہ ہوتا ہے، اس کی وجہ سے چیزیں اور انسان جس شکل میں ہمیں نظر آتے ہیں،  
 اس کا ہر ہر اظہار ایکسپریشنسٹ یا اظہاریت کی بنیاد ہے۔ یہ تصور جمال سے بالکل مختلف  
 زاویہ نگاہ ہے۔ ایکسپریشنسٹ تصور حیات انسانی کی تمام تر بد صورتی، ناخوشگوار  
 حقائق، ظلم، رنج و غم، تکالیف، غربت و تشدد کے عکاس تھے۔ ان کا سوال  
 تھا موجودہ دور میں حسن اور تناسب کہاں ہے؟ جسے روایتی کلاسیکل حسن کے  
 پرستار آئیٹلینڈز کر رہے ہیں؟

انگلستان میں "قبل از رفائیل" (PRE-RAPHAELITE) تحریک شروع ہوئی۔  
 اطالوی نشاۃ ثانیہ کے عظیم مصور رفائیل (۱۴۸۲-۱۵۲۰) نے مناظر فطرت اور  
 انسانی حسن کو مثالی ہدب میں پیش کیا تھا۔ روزیٹی (۱۸۲۸-۱۸۸۲) اور اس کے  
 ساتھیوں نے رفائیل کے دور سے پیچھے جا کر محدود سطح کی رد مینٹل اسپرٹ کی بازیافت  
 کی اور فینٹسی تصاویر بنانی شروع کیں۔

تجربہ آرٹ میں موضوع مفقود تھا۔ یہ رجحان بیسویں صدی میں شروع ہوا۔  
 کینڈنسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴) جو روس میں پیدا ہوا، جرمنی اور فرانس میں رہا، تجربہ آرٹ  
 کے قائلین میں شامل تھا۔

کینوس یا کاغذ کی سطح پر ہیئت (FORM) کی موزوں تقسیم کیوزم کہلاتی۔ اس  
 اسٹائل کو مصوری کا فن تعمیر بھی کہا جاتا ہے۔ کیوزم کا ایک بانی پکاسو ۱۸۸۱ء میں

پیدا ہوا۔ اس نے (EXPRESSIONIST) یعنی اظہاریت پسند تصاویر بھی بنائیں۔ اس کا  
 نظریہ تھا کہ کسی ایک صورت یا شے کے تصور سے محض اس شے کا دھیان نہیں آتا بلکہ اور  
 بہت سی چیزیں یا اسی چیز کے مختلف پہلو، یا ان کی اشکال جس طرح ذہن میں موجود  
 ہیں، وہ سب یاد آتی ہیں۔ اگر ان سب لوازم یا عناصر کی ملی جلی تصویر بنائی جائے تو  
 وہی اس ایک صورت یا شے کی اصل تصویر ہوگی۔ پکاسو دور حاضر کا مشہور ترین مصور  
 تھا۔ اسے موڈرن آرٹ کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے۔ اس نے مختلف ادوار میں مختلف  
 اسلوب پیش کئے اور دور حاضر کا ترجمان کہلایا۔

سرریزم کی اصطلاح ۱۹۲۴ء میں وضع ہوئی۔ سرریٹسٹ مصور فرائیڈ کی نفسیات  
 سے متاثر تھے اور انہوں نے لاشعور اور خوابوں کی تصویر کشی کی سی کی۔

جدید آرٹ قبائلی افریقی آرٹ سے بھی متاثر ہوا اور اس وقت ساری دنیا  
 کے مصوروں کا واضح رجحان ہے۔ سارا موڈرن آرٹ تجربہ آرٹ نہیں ہے بلکہ تجربہ آرٹ  
 آرٹ کو موڈرن آرٹ کہا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا، موڈرن آرٹ  
 کا آغاز پچھلی صدی میں اسپریشنسٹ مصوروں نے کیا اور اس وقت سے اب تک نئی نئی  
 راہیں کھلتی جا رہی ہیں جن میں POP ART بھی خال ہے۔



## جمالیات کا مفہوم

ایستھٹکس کو جرمن نقاد بام گارٹن (۱۷۱۳-۱۷۹۲) نے یونانی لفظ ایستھیسس سے وضع کیا جس کا مفہوم ادراک حسی (SENSORY CONCEPTION) ہے۔ چنانچہ ایستھٹکس کو اس نے ادراک حسی کے علم کے معنی میں استعمال کیا ہے اور اس کے دائرہ عمل کو حسن تک محدود رکھا۔ لیکن وقت کے ساتھ اس میں تبدیلی آتی چلی گئی۔ جرمن فلسفی کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴) نے اپنی ایک تصنیف میں حیات کو حسی تجربے پر معمول کیا اور اپنی دوسری تصنیف میں جمالیاۃ حاکم کے تصور پیش کیا جس کا معروض حسن ہے۔

ہیگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) نے جمالیات کو فلسفہ فن سے تعبیر کیا جس کے تحت حسن کا مکمل طور پر احاطہ کیا جاسکتا ہے۔

بوزانکے (۱۸۳۹-۱۹۲۳) کے خیال میں جمالیات فلسفہ کی ایک شاخ ہے اور اٹالوی فلسفی کروچے (۱۸۹۹-۱۹۵۲) جمالیات کو فی الحقیقت مکمل فلسفہ کہتا ہے اور فن سے متعلق پہلو پر زور دیتا ہے۔

مورے سی۔ بیرڈزے کے یہاں جمالیات جر تکو علم کے ایک مخصوص شعبے کی حیثیت

سے اسے اصول و ضوابط پر مشتمل ہے جو تنقیدی آرا کی توضیح کے لئے ضروری نہیں اس لئے جمالیات کو فلسفہ تنقید کہا جاسکتا ہے۔ اس کا تعلق وسیع معنوں میں تنقید کی ماہیت اور اس کی اصل سے ہے۔

جارج سنٹیانا (۱۸۶۳-۱۹۵۲) نے جمالیات کو اقدار کا ادراک بتایا ہے۔ اور حسن کی قدر کو اہمیت دی ہے۔

ہیملٹ کوہن کے یہاں جمالیات فنون اور ان سے وابستہ انسانی عمل و تجربے کا باضابطہ مطالعہ ہے جس کا مقصد فن اور فطرت میں ظاہر ہونے والے حسن اور اس کی مختلف شکلوں کی وضاحت ہے۔

جیروم اسٹون نٹرنے زور دیا ہے کہ جمالیات یا فلسفہ فن فلسفہ کی ایک شاخ ہے اس لئے جو کچھ فلسفہ کے بارے میں کہا جاتا ہے وہ جمالیات پر بھی صادق آتا ہے۔ جمالیات کا کام ہمارے ان عقائد کا تنقیدی جائزہ لینا ہے جو فلسفہ فن کی ماہیت سے متعلق ہیں مثلاً فن کار کو غیر فن کار سے کیا چیز میز کرتی ہے؟ فن کی قدر شناسی کس قسم کا تجربہ ہے؟ اور یہ کیوں قابل قدر ہے؟ کیا ہم فن سے متعلق اس باہمی نزاع کو طے کر سکتے ہیں جب ایک شخص کہتا ہے کہ جائزہ پر غنیمت اور پرجوش موسیقی ہے۔ دوسرا اسے وحشت خیز اور غرض شور و غل کہتا ہے۔ یا جب ہمارے اور دوست کے درمیان کسی فن کار کے محاسن پر اتفاق رائے نہیں ہوتا۔

نقاد کا کام کیا ہے؟ کیا فن کا استحباب ہمیشہ حق بجانب ہوتا ہے؟ اگر ایسا ہے تو کن حالات میں ہوتا ہے؟ انسانی تجربے میں فن کی کیا اہمیت ہے؟

حسن فطرت کو جمالیات کے دائرہ عمل سے کیا خارج سمجھنا چاہئے؟ فنون لطیفہ کے حسن کی علامات اشیائے فطرت میں بھی پائی جاتی ہیں۔ مثلاً پھول کا رنگ، قمر کا نور، بجلی کی چمک، قطرہ شبنم کی دمک، کوئل کی کوک، بلبل کی فہر سنہی، دریا کی مدانی اور



پہاڑ کی بلندی وغیرہ حسن فطرت کے ایسے اوصاف ہیں جو ادراک حسی کے ذریعے ہمارے نفس شعور کو متاثر کرتے ہیں۔ جس میں حواس کے علاوہ تخیل بھی ضروری ہے، یہی سبب ہے کہ لون جائنس (۲۱۳-۲۱۴)، برگسٹاں، کانٹ، کبرٹ اور دیگر ہم خیال مغربی مفکرین نے مناظر فطرت کے مشاہدے میں بھی جمالیاتی تجربے کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔

اس کے برخلاف ہیگل، کرچے، بوژائے اور ان کے ہم زمانیت کرتے ہیں کہ اشیائے فطرت میں شعور کا فقدان ہے اور بغیر شعور کے "حسن" کا تصور مکمل نہیں۔ فطرت میں حیاتی کشش ہے۔ جذبے میں تخیل کو متحرک کرنے کی صلاحیت ہے اور تخلیقی قوت (CREATE) کا عنصر بھی موجود ہے لیکن باز آفرینی (RECREATE) کی استعداد نہیں تشکیل و تعمیر کی قوت ہے لیکن قدرت اظہار نہیں حالانکہ حسن اظہار ہی کی شکل میں برہنہ ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں فطرت کے مختلف روپ مثلاً نرم و نازک، برتنکوہ، جلیل، اگر یہ المنظر اور ہیبت ناک ہو سکتے ہیں۔ اگر فطرت کے مشاہدہ کو جمالیاتی تجربے سے تعبیر کیا جائے تو گراہت آمیز اور بھیانک مناظر کے مشاہدے کو جمالیاتی تجربہ ماننے میں تاثر ہوتا ہے کیوں کہ ان سے کسی قسم کی جمالیاتی حس بیدار نہیں ہوتی۔ لیکن فطرت کا اظہار جب فن کے وسیلے سے کیا جاتا ہے تو کربہ المنظر اور بھیانک سین بھی دلکش اور حسین معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک ماہر فن موسیقار خوفناک سمندری طوفان کے تاثر کو ساز کے سُرور میں ڈھالتا ہے یا ایک مصور آتش فشاں پہاڑ کی تھمنا کی کوئینوس پر پیش کرتا ہے تو فطرت کے ان بھیانک مظاہر کی حیثیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ جمالیاتی تجربے میں ادراک حسی اور ذہنی عمل کے مابین قوت تخیل کا تعاون شامل ہوتا ہے۔ فطرت کے مشاہدے اور اس پر غور و خوض کرنے سے فن وجود میں آتا ہے اور فنی حسن کے تاثر و فکر سے جمالیات جنم لیتی ہے۔

فنی تخلیقات کی تنقید میں مستعمل الفاظ مثلاً وحدت، اسلوب، مقصد، استحلا اور جمالیاتی معروض کی صراحت کے ساتھ ساتھ توضیحی تنقید کے معروضات جسے معنی صداقت اور تعین اقدار جمالیات کے فلسفہ تنقید میں شامل نہیں۔

## جمالیات علاحدہ شعبہ علم کی حیثیت سے

تو گویا فطرت اور ادب کے حسن پر نظریاتی اور باضابطہ تحقیق کو جمالیات کہتے ہیں۔ جمالیات سے متعلق کچھ ایسے سوالات بھی ہیں جن کا تعلق فلسفے سے نہیں بلکہ سائنس سے ہے پھر بھی اس کو سائنس نہیں کہا جاسکتا۔ مثلاً ایلیس و اس اور کرگر کے نزدیک محقق جمالیات کے لئے ضروری ہے کہ وہ مختلف علوم و فنون سے واقف ہو۔ اسے عالم نفسیات و عمرانیات اور نقد و فن ہونا چاہئے۔ تاکہ وہ فن کار کی فطری صلاحیت، اخیج، حسن کے معروضات کی ہیئت اور ناظر پر ان تاثرات کا باجمعی طبع تجزیہ کر سکے اور شاعری کے اعلیٰ ترین فن سے بھی واقف ہو جسے ارسطو نے ماسٹر آرٹ کہا ہے۔

کچھ ناقدین کے نزدیک شعریات، فن بلاغت، نفسیات، فلسفہ فن اور فن تنقید سے ملحقہ جمالیات کی کوئی حیثیت نہیں۔ علاوہ ازیں ہر فنی تخلیق منفرد ہے اور اس کا تجزیہ بالکل جداگانہ ہے۔ لہذا فن کے تجربے کا عام تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ چند مغربی مفکرین کا کہنا ہے کہ جمالیات کا کوئی مرکزی مطبع نظر نہیں مثلاً اخلاقیات کے بنیادی مسائل واضح ہیں اور بالعموم کون سے موضوعات اہم ہیں اور کیوں؟ ان کے حل کرنے کے ممکن ذرائع کیا ہیں اور ان کو کام میں لانے سے کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں؟ لیکن جمالیات میں کوئی اتفاق رائے نہیں کہ اصل مسائل کیا ہیں اور ان کا باہمی تعلق کیا ہے؟ ان کے حل کی کیا صورتیں ہو سکتی ہیں؟ فائدے اور نقصانات کیا ہیں؟



مسائل و نظریات کی کوئی مقررہ بنیاد نہ ہونے کے سبب نقاد بے جھجک جو دل میں کیا کھینچتے رہتے ہیں اور ضابطہ سے کام نہیں لیتے۔  
آئندہ صفحات میں ہم یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ جمالیات کیسے دوسرے علوم سے مختلف ہے اور اس بنیاد پر ایک علیحدہ شعبہ علم وجود میں لایا جاسکتا ہے یا نہیں؟

## شعریات و جمالیات

شاعری الفاظ و معانی کے وسیلے سے حسن کے اظہار کا نام ہے۔ بنیادی طور پر حسن کے درپلو ہیں یعنی تاثراتی اور ہستی۔

تاثراتی پہلو کا تعلق شعور حسن، تجربے یا لطف اندوزی سے ہے اور ہستی کا تعلق مراد کے وصف سے۔ شعریات میں حسن کے تجربے اور ابلاغ سے وابستہ بنیادی موضوعات کا اصولی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ شعریات کا نظریاتی حصہ جو حسن شعر کے بنیادی مسائل سے تعلق رکھتا ہے، جمالیات سے بہت قریب ہے۔ دوسرا پہلو یعنی اسلوبیات اس کے دائرہ میں نہیں آتا۔ جمالیات میں سارے فنون لطیفہ کے حسن کا تجزیہ شامل ہے۔ لہذا اس میں الفاظ و معانی کے علاوہ آواز، رنگ، خطوط، نقش و نگار اور سنگ و خشت کے ذریعے ظاہر ہونے والا حسن بھی آجاتا ہے۔

انیسویں صدی سے شعریات اور دوسرے فنون لطیفہ کے باہمی اثرات میں اضافہ ہوا ہے اس وجہ سے تمام فنون کے بنیادی علم یعنی جمالیات کی اہمیت بڑھتی جا رہی ہے۔

## مابعد الطبیعیات اور جمالیات

مابعد الطبیعیات وہ فلسفہ ہے جو کائنات کے بنیادی عناصر اور اس کے

مظاہرے کے باہمی تعلقات کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس کا ارتقار روحانیت اور مادیت کے باہمی امتزاج اور تصادم سے ہوا ہے۔

روحانی قوتوں اور ان کے میلانات پر غور و فکر کرنا مابعد الطبیعیات کا خاص موضوع ہے۔ حسن کی بھی ایک روحانی حیثیت تسلیم کی گئی ہے۔ افلاطون، فلاطونس کانت، ہیگل، گروپے اور برناتسکی نے روحانی اور نفسیاتی طور پر حسن کی تشریح کی ہے چنانچہ حسن کی وضاحت میں مابعد الطبیعیات سے بہت مدد ملی ہے پھر بھی مابعد الطبیعیات اور جمالیات کا موضوع بحث ایک نہیں ہے۔

جمالیاتی مباحث میں مابعد الطبیعیات کے چند اصولوں سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر حسن کی ماہیت اور اس کے تجزیے کی نظریاتی بحث میں مابعد الطبیعیات کے ضابطوں سے کام لینا پڑتا ہے اور طریق کار میں عقل و ادراک حس کا توازن پایا جاتا ہے۔

## فن تنقید اور جمالیات

تنقید مجرد تصور نہیں۔ اس کی فن کے جمالیاتی پہلوؤں سے وابستگی ضروری ہے۔ نقاد کا دائرہ کار فنی تخلیقات تک ہی محدود ہوتا ہے فلسفی یا ماہر جمالیات کے ہاں نسبتاً زیادہ عمومیت پائی جاتی ہے۔ اس کا تعلق فنون کے ان اصول و ضوابط سے ہوتا ہے جو فن کے تصور، قدر شناسی، حسن و قبح، تریل، ہست اور قریب اجزا پر مبنی ہوتے ہیں۔ یہ مطالعہ عقلی عمل ہے جس کا مقصد نقاد کے عام مفروضات اور اس کے زبان و بیان کو سمجھنا ہے۔

دوسری جانب تنقید کے لئے جمالیات کا علم ضروری ہے۔ نقاد اور ماہر جمالیات کے درمیان اہم فرق دائرہ عمل و پس منظر اور خدشہ احساس کا ہے۔ اس کے



علاوہ ایک فرق یہ بھی ہے کہ نقاد کی زبان ماہر جمالیات کی زبان سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ اس لئے جمالیات کو فن تنقید کا مترادف نہیں کہا جاسکتا۔ دونوں الگ الگ شعبے ہیں۔

ان مباحث کی روشنی میں اس نتیجے پر پہنچا جاسکتا ہے کہ جمالیات ایک علاوہ ڈسپلن ہے اور اسی نقطہ نظر سے اس کا مطالعہ کرنا چاہئے۔

## بنیادی مسائل

جمالیات کا موضوع بحث وہ تصورات و مسائل ہیں جو جمالیاتی معروضات کے بارے میں خود رنگ سے پیدا اور جمالیاتی تجربے سے حاصل ہوتے ہیں۔ چند مسائل کا تعلق فلسفہ فن سے ہے، ان تمام مباحث کا احاطہ مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۱۔ جمالیاتی وغیر جمالیاتی رویہ

(الف) جمالیاتی رویے کے معیار

(۱) داخلی و خارجی روابط (INTERNAL AND EXTERNAL

RELATIONS)

(THE PHENOMENAL OBJECT)

(۲) منظری معروض

(SENSE OF MODALITY)

(۳) حسی بہت

(ب) جمالیاتی رویے کا منفرد حیثیت سے اظہار

۲۔ جمالیاتی قدر

(الف) موضوعیت

(ب) معروضیت

۳۔ فلسفہ فن



## جمالیاتی اور غیر جمالیاتی رویہ

کسی شے کے مطالعہ و مشاہدہ میں جمالیاتی رویہ کے برعکس اگر اس میں کسی منفعت یا افادیت کے مقصد کو مد نظر رکھا جائے تو وہ غیر جمالیاتی رویہ کہلائے گا۔ جمالیاتی مشاہدہ محض "مشاہدہ برائے مشاہدہ" ہونا چاہئے۔ کوئی شخص کسی منظر کا جمالیاتی مشاہدہ کرنا چاہتا ہے تو وہ اس منظر سے لطف اندوز ہوتا ہے اس کے سوا کچھ نہیں۔ اسی وجہ سے جمالیاتی رویہ دوسرے رویوں سے مختلف ہے۔

جمالیاتی اور دوقنی COGNITIVE ATTITUDE رویوں میں نمایاں فرق ہے۔ مثال کے طور پر جو لوگ فن تعمیر کی تاریخ سے واقف ہیں کسی عمارت یا آثار قدیمہ کو دیکھ کر اس کی تعمیر کا تاریخی تعین بہ آسانی کر سکتے ہیں۔ اس کا تعلق تجربے یا مشاہدہ کی لطف اندوزی سے نہیں ہو سکتا۔

فن کے پیشہ ورانہ اور تکنیکی پہلوؤں سے دلچسپی علی طور پر دوقنی مشاہدہ کا رخ اختیار کر لیتی ہے۔

جمالیاتی رویہ بے تعلقی پر مبنی ہوتا ہے۔ کوئی شخص ایک ڈرامہ دیکھ کر ہیرو ہیروئن اور دیگر کرداروں کو اپنی ذات یا اپنے متعلقین پر قیاس کرنے لگے تو اس کا رویہ غیر جمالیاتی ہوگا۔ جمالیاتی رویے میں ہم جمالیاتی معروض اور اس کے منظر سے متاثر ہوتے ہیں۔ لیکن بے تعلقی کا یہ اصول اکثر غلط فہمی پیدا کر سکتا ہے۔ ڈرامے کو بغور دیکھنے کے بجائے تماشائی کو ڈرامے کے کرداروں اور ان کے مسائل میں اپنی ذات کو نہیں الجھانا چاہئے۔ مثال کے طور پر کسی نیوز ریل یا پکچر میں ہم ایک بکری جہاز کی تباہی کا منظر دیکھتے ہیں۔ اس صورت میں اگر ہم اپنی ذات کو اس حادثے میں الجھا دیتے ہیں تو پھر یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ان حالات میں ہم اپنی جان کس

(الف) فن کی تعریف

(ب) فنون لطیفہ کی تقسیم

(ج) محمولات و وسائلِ اظہار

(CONCEPTS AND MEDIA)

(۱) موضوع

(REPRESENTATION)

(۲) استحضار یعنی دوبارہ پیش کرنا

(۳) معنی

(د) نظریات فن

(FORMALIST THEORY)

(۱) ہیئتِ نظریہ

(۲) فن بحیثیت اظہار

(۳) فن بحیثیت علامت

(۴) فن اور صداقت

(STATED AND IMPLIED PROPOSITION)

(۱) صریحی اور مضمر مفروضات

(۲) فطرت انسانی کی صداقت

(ART AND MORALITY)

(س) فن اور اخلاقیات

(ص) فنی تخلیقات کے پہلو

(SENSUOUS VALUES)

(۱) حسی اقدار

(FORMALIST VALUES)

(۲) ہیئتِ اقدار

(LIFE VALUES)

(۳) اقدارِ حیات

(CONTEXTUALISM VERSUS ISOLATION)

(ط) نظریہ سیاقیت اور عدم سیاقیت



طرح بچاتے اور دوسروں کی کیسے مدد کرتے۔ دوسری صورت میں ہم سمجھتے ہیں کہ جو کچھ ہونا تھا ہو گیا۔ اس معاملہ میں اب ہم کچھ نہیں کر سکتے۔ یہ تصور آتے ہی خود بخود اس حادثے سے بے تعلق کار حجاب پیدا ہو جاتا ہے۔ حالانکہ ہم متاثر افراد کو اپنی طرح سمجھ سکتے ہیں لیکن ذاتی طور پر اس حادثے سے ملوث نہیں ہوتے۔

## جمالیاتی رویے کے معیار

جمالیاتی رویے کے معیار بے تعلق اور غیر جانبداری ہیں۔ نقاد یا مبصر کے لئے غیر جانب دار ہونا ضروری ہے۔ تنقیدی، اخلاقی یا قانونی معاملات میں تو غیر جانب داری برقی جاسکتی ہے لیکن جب کسی تصویر کا جمالیاتی مشاہدہ کیا جائے یا کسی نئے کوسن کر جمالیاتی طور پر شکیت ہوں تو غیر جانبداری کا کیا مفہوم ہے؟ ہمارے خیال میں ناظر کے لئے لازمی ہے کہ وہ جمالیاتی مشاہدے سے اپنے ذاتی تعصبات کو دور رکھے ورنہ صحیح معنوں میں کسی جمالیاتی معروض سے لطف اندوز نہیں ہو سکے گا اور اس کا یہ رویہ غیر جمالیاتی ہو گا۔

## داخلی اور خارجی روابط

کسی فنی تخلیق یا فطرت کے جمالیاتی مشاہدہ میں ہماری توجہ اس کی اپنی خصوصیات پر مرکوز ہوتی ہیں۔ اس کا ہمارے فن کار کے ساتھ کیا تعلق ہے؟ یادہ کس ثقافت کی دین ہے؟ یہ سوالات فن پارہ کے خارجی روابط سے تعلق رکھتے ہیں۔ جمالیاتی مشاہدے میں ہم تخلیق کے خارجی روابط پر توجہ نہیں دیتے بلکہ فن پارے کی پیچیدہ ہونے کی بنا پر مکمل توجہ پاتے ہیں اور ہر تن متوجہ (CONCENTRATION) ہونے کی صورت میں ہی جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ کامل لطف اندوزی کے لئے ایک فن پارہ کے

داخلی روابط یعنی اس کی اپنی خصوصیات ہماری توجہ کا مرکز ہونا چاہئے۔ ایک انسان جو رہنے تصاویر دیکھنے کا مادی نہیں ہے وہ مصوری میں کسی روحانی روی کی عیاں تصویر کو دیکھنے سے گریز کرے گا۔ وہ اس کا جمالیاتی مشاہدہ نہیں کر سکتا کیوں کہ اس کے ذاتی جذبات یا رویہ تصویر کے فنی اوصاف تک پہنچنے میں حائل ہے۔ بعض اوقات خارجی روابط کی آگاہی سے بے نیازی کو جمالیاتی فاصلہ اور PSYCHIC DISTANCE سے تعبیر کیا جاتا ہے

## منظری معروض

جمالیاتی توجہ مادی کے بجائے ہمیشہ منظری معروض کی طرف مبذول ہوتی ہے اس کی وضاحت یوں ہو سکتی ہے کہ مادی معروض (مثلاً پیردے پر پینٹ) کے بغیر کسی منظری معروض (جیسے تصویر) کا ادراک ممکن نہیں ہے لیکن ہماری توجہ معروض کے مددگار اوصاف (PERCEIVED CHARACTERISTIC) پر ہی مرکوز ہونا چاہئے نہ کہ اس کے مادی اوصاف پر جو منظری معروض کو وجود میں لاتے ہیں۔

کسی تصویر کا جمالیاتی مشاہدہ کرتے وقت تصویر کے رنگوں کے میل یا کونکیشن پر توجہ ہونی چاہئے نہ کہ اس بات پر کہ مخصوص رنگ بنانے میں کن رنگوں کو ملا یا گیا ہے یا ان رنگوں کے کیمیائی اجزاء کیا ہیں؟ کیوں کہ ان کا تعلق منظری معروض کی مادی بنیاد سے ہے۔ پر وہ چیز جو دیکھی یا سنی نہیں جاسکتی اس کا تعلق جمالیاتی ادراک سے نہیں ہے۔ مبصر اپنی پینٹنگ بڑی کاوش سے بناتا ہے۔ اس جانفشانی کے لئے مصور کی تعریف تو کی جاسکتی ہے لیکن تصویر کی قدر شناسی میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ ٹیوٹی طور پر پینٹنگ میں شائد لا معلوم ہوتی ہے اور اس کا تعلق جمالیات سے اس لئے ہے کہ وہ ہماری حسی ادراک کا جز ہوتی ہے لیکن اب بھی واضح نہیں کہ کون سی باتوں کو منظری معروض میں خالی اور کن کو خارج سمجھا جائے۔ رنگوں کا تال میل یا شکلوں کی موزونیت تصویر کے حسی مظاہر



میں شامل اور ہماری توجہ یعنی AESTHETIC APPEAL کا مرکز ہوگی۔ لیکن جب ہم پیشنگ کی غالب کیفیت کے سبب محفوظ ہوتے ہیں یا نغمے کی رقت انگیزی سے متاثر ہوتے ہیں یا کسی نظم کو جذبات کی بے جا نمائش یا پُر تصنع ہونے کی بنا پر ناپسند کرتے ہیں تو کیا ان باتوں کو بھی جمالیاتی تصور کہا جائے گا؟ ان باتوں کا تعلق مادی معروض کی خصوصیات سے نہیں تو کیا ان کو منظر اور صاف میں شمار کیا جائے گا؟ کیا کسی فن پارہ کی فنی حیثیت ہی جمالیاتی توجہ کی مستحق ہے یا وہ فن پارہ جس جذبات کا محرک ذہنی ہو ان جذبات کو بھی اس تجربہ میں شامل سمجھا جائے؟ مثلاً اگر کوئی نغمہ، ڈراما یا تصویر دلولہ انگیز معلوم ہو تو کیا یہ جوش دلولہ جمالیاتی تجربہ نہیں کہلاتا؟

ادب کا معاملہ مختلف ہے۔ اس کا تعلق باصرہ سے نہیں بلکہ الفاظ کے معانی اور صوت و آہنگ پر مبنی ہے۔ اس لحاظ سے ادب تصوری حسیاتی (FED SENSORY) فن ہے۔ الفاظ پڑھنے یا سننے والے کے ذہن میں حسی تشبیہوں کو ابھارتے ہیں اس لیے ادب کو حسیاتی کہا جاتا ہے۔ بعض قارئین حسی مثال کے بغیر ادب پارے کا قدر شناسی سے مطالعہ کر سکتے ہیں تو کیا ایسے لوگوں کی توجہ کو غیر جمالیاتی کہہ کر ٹھکایا جاسکتا ہے؟ دراصل حسی تشبیہوں کے علاوہ الفاظ و معانی پر توجہ بھی ضروری ہے کیوں کہ الفاظ فی الحقیقت رنگوں، شکلوں، آوازوں، خوشبوؤں اور ذائقوں کے مانند محرکات نہیں معانی کے ابلاغ ایک وسیلہ ہیں۔

## حسی جہت

جمالیاتی توجہ کو حسی جہت کے ذریعے محدود کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بالخصوص حس شامہ، ذائقہ اور حس لامہ کو جمالیاتی توجہ کے لائق تسلیم نہیں کیا جاتا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہم ذائقہ اور خوشبو سے اسی طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں جس طرح مناظر اور اصوات کے آہنگ سے۔ لیکن اس لطف اندوزی اور جمالیاتی سرور میں امتیاز کرنا دشوار

ہے۔ مثال کے طور پر اشتہا کی تسکین کے لئے کمانا اور محض ذائقے کے لئے خوش خوری دونوں راحت بخش ہیں۔ دراصل ہمارے تحتانی حواس (LOWER SENSES) جسمانی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر گتے ہوئے ہیں کہ ان کے قدیمے ماضی ہونے والے سرور سے جمالیاتی لطف کو علاحدہ کرنا مشکل ہے۔

ادراکی طور پر تحتانی حواس کا معلوم مواد (DATA) کم پیچیدہ ہوتا ہے کیوں کہ محرک عناصر اپنے آپ کو فنی تخلیق جیسی پیچیدہ ہیئت کی ترتیب کے سانچے میں نہیں ڈھالتے۔ خوشبوؤں اور ذائقوں کی ترتیب میں تقدیم و تاخیر کا سلسلہ ضرور ہوتا ہے لیکن اس میں کوئی خاص ربط یا ہم آہنگی نہیں پائی جاتی مگر رنگوں اور آوازوں کی پیچیدہ ترتیب کے سبب ہم لا تعداد بصری اور سمعی احساسات کے امتیازات کا پتہ لگا سکتے ہیں۔ اس سے بصری و سمعی فنون کی اس ہیئت پیچیدگی کو سمجھنا ممکن ہو جاتا ہے جس کو دوسری حسی جہتوں میں سمجھنا انسان کے لئے آسان نہیں۔

## جمالیاتی قدر

جمالیاتی قدر فنی اور نظری معروضات میں مشترک ہیں۔ صداقت، خیر اور حسن فلسفے کا موضوع ہیں۔ حسن اور وابستہ صداقت جمالیاتی نظریے سے تعلق ہیں۔ لفظ "حسن" بالعموم ایسی چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ہمارے حس بامرو یا حس سامعہ کو فرحت بخشتی ہے۔

ادبی تخلیقات چونکہ تصوراتی حسی ہوتی ہیں اس لئے ان کو حسی فنون کے دائرے میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً ایک تصویر یا نغمے کو جس اعتبار سے خوبصورت کہا جاتا ہے اسی طرح کوئی ناول، انشاد یا نظم خوبصورت نہیں ہوتی۔ علاوہ ازیں بعض فنی تخلیقات ہمیں متاثر کر سکتی ہیں، بصیرت عطا کر سکتی ہیں، ہمارے احساسات کو بیدار کر سکتی ہیں۔



ہمارے ہر شے و حواس کم کر سکتی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ خوشگوار بھی ہوں کیوں کہ جب ہم کسی چیز کو خوشگوار یا خوبصورت کہتے ہیں تو اس میں لطف اندوزی کی صفت افغانی ہوتی ہے۔ "حسن" جمالیاتی قدر کا مترادف ہے۔ جمالیاتی قدر کے تصور میں وسعت ہے۔ اس کے دو اہم نظریے "موضوعی" اور "معروضی" ہیں۔

### موضوعیت (SUBJECTIVITY)

جب ہم کہتے ہیں کہ فلاں چیز خوبصورت ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کو پسند کرتے ہیں اور اس کا حسن موضوعی ہے۔

موضوعیت کے نظریے (SUBJECTIVE THEORIES) کے مطابق کوئی بھی شے جمالیاتی قدر کی حامل نہیں ہوتی بلکہ اس کا انحصار مشاہدہ کرنے والے کے ذاتیہ نظر پر ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص کہتا ہے کہ یہ چیز جمالیاتی قدر کی حامل ہے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ اس چیز سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس قسم کے محاکمات آپ جیتی ہوتے ہیں جن سے جمالیاتی مشاہدہ کرنے والے کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بہت سے ماہرین جمالیات ایسے محاکمات کو جمالیاتی کے بجائے ذاتی پسندیدگی کے اظہار پر عمل کرتے ہیں۔

موضوعیت پر ایک اعتراض ہے کہ یہ نظریہ جمالیاتی معاملات میں اختلاف رائے کا دروازہ بند کر دیتا ہے مثلاً ایک شخص کسی چیز کو پسند کرتا ہے، دوسرا پسند، دونوں کے بیانات اپنی جگہ درست ہو سکتے ہیں۔ استصواب رائے سے ایک حل ہو سکتا ہے۔ کثرت رائے سے اس بات کا پتہ لگتا ہے کہ زیادہ تر لوگ اس چیز کو پسند کرتے ہیں لیکن اس فنی تخلیق کے محاسن کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہوتا کیوں کہ بعض اوقات اکثریت بھی غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتی ہے۔

ایک مخصوص طبقے کے افراد کے تاثر ہی کو اہمیت دی جائے تو ظاہر ہو گا کہ بلند پایہ نقادوں کی اکثریت اس سے لطف اندوز ہوتی ہے لیکن وہ معیاری ناقد کون ہیں؟ جواب کا جاسکتا ہے کہ ان حضرات کو متعلقہ فن کے وسیلہ اظہار کا طریقہ تجویز اور اس فن کی تاریخ سے اچھی واقفیت ہے۔ ان کا ذہن تعصبات اور تفکرات سے آزاد ہے اور ان میں وہ جمالیاتی حس کے مالک ہیں لیکن ایک اعلیٰ پایہ کا نقاد ان سب شرائط کا پابند نہیں ہوتا اور یہ طے کرنا دشوار ہے کہ کون شخص جمالیاتی حس کا حامل ہے۔

در اصل ان باتوں کا تعلق فن پارہ کے بارے میں زیادہ تر ایسے ناقدین سے ہے جو مندرجہ بالا معیار پر پورے اترتے ہیں اور کثرت رائے سے کسی تخلیق کی مدح کی فیصلہ ضروری نہیں کہ فی الواقع فنی تخلیق ایسی ہی ہو۔ مثال کے طور پر ایل گریکو کے ہم عصر نقاد اس کی مصوری کو اس کے دور کی دوسری تخلیقات سے بہتر تصور نہیں کرتے تھے لیکن آج ایل گریکو کو اپنے معاصرین سے برتر سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح غالب کے ہم عصر نقادوں نے غالب کی وہ قدر و قیمت نہیں سمجھی جو موجودہ دور میں مسلم ہے۔

### معروضیت (OBJECTIVITY)

جمالیاتی قدر معروضی نظریات کے مطابق وہ مخصوص صفت ہے جو بذات خود تخلیق میں موجود ہو۔ مشاہدہ کرنے والے کی پسندیدگی کا انحصار اس فنی تخلیق کے ذاتی وصف پر ہوتا ہے۔ اس میں ذاتی جذبات و تصورات کا کوئی عمل دخل نہیں ہونا چاہیے۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی ایسا مخصوص وصف یا مجموعہ اوصاف ہے جس کو ہم جمالیاتی قدر کے عناصر ترکیبی سے تعبیر کر سکیں؟ خود کرنے سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ صرف ایک وصف ایسا ہے جو تمام جمالیاتی معروضات میں پایا جاتا ہے اور جس کو بالعموم "حسن" سے موسوم کیا جاتا ہے۔



حسن کے عناصر ترکیب کیا ہیں؟ اور ان کو جمالیاتی معروض میں کیسے شناخت کیا جاسکتا ہے؟ اصل میں حسن ایک بسیط اور لاجزائی خوبی ہے جس کو بجائے تجربی معیاروں کے وجدان کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے۔ سی۔ ای۔ ایم۔ جوڈ کے خیال میں ذہن "حسن" کا براہ راست درک اسی طرح کرتا ہے جس طرح شکل و صورت کا واضح طور پر اثر قبول کرتا ہے۔ یہ جواب تشفی بخش نہیں کیوں کہ ہم کسی معروض کی صورت و شکل کے بارے میں متفق ہو جاتے ہیں یا اپنے خیالات کو تجربی معیاروں پر جانچ سکتے ہیں مگر پھر بھی کسی چیز کے واقعی خوبصورت ہونے پر متفق ہونا مشکل ہوتا ہے۔

ہمارے سامنے جب تک جمالیاتی قدر کا کوئی مسئلہ معیار نہ ہو اس وقت تک اختلافات رائے کے مسئلے کو حل نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ جمالیاتی معروضات کو خوبصورت بنانے والے ادمان فن و سیلہ اظہار کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ مصوری میں رنگوں کا استعمال اور موسیقی میں لے اور آہنگ کے معیار اپنے دائرہ فن تک محدود ہیں۔ ان کو جملہ فنون کی قدر شناسی کے لئے عام معیار کے طور پر استعمال نہیں کیا جاسکتا۔

خوبصورت تماشیل کا استعمال جو ایک نظم کو موثر بناتی ہیں ان کا اطلاق دوسری نظم پر نہیں ہو سکتا۔ نظم میں تماشیل اور پیکر تراشی کے لائق تسمیے ہونے کا انحصار نظم کی نوعیت اور اس کے مکمل سیاق و سباق پر ہوتا ہے۔ جمالیاتی محاکے میں سیاق و سباق اس قدر اہم ہے کہ فن پارہ کی ایک بھی خصوصیت کو اس سے الگ کرنا دشوار ہے۔ لہذا جمالیاتی تنقید کے کچھ عام اور خاص ضوابط تشکیل کئے گئے ہیں۔ خاص ضوابط کسی ایک مخصوص فن کی تخلیقات پر مائد ہوتے ہیں۔ عام اصولوں کا اطلاق تمام جمالیاتی معروضات پر حسب ذیل ہے:

وحدت (UNITY)

مزدجیت یا پیچیدگی (COMPLEXITY)

اشتراک (INTENSITY)

بیرونی وضاحت کرتا ہے کہ ایک اچھے جمالیاتی معروض کو کسی نہ کسی امتیازی خصوصیت کا حامل ہونا چاہئے۔ یہ امتیازی خصوصیت فم انگیز، مسرت آگیز، دل ربا، نا تراشیدہ، نرم و نازک یا گرفت ہو سکتی ہے۔

اگر تصویر کو دیکھنے کے بعد تعریف کی جائے کہ اس سے ایک ابدی سکوت کا تاثر پیدا ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس میں کیفیت سکون کی شدت ہے۔

تعریف اس لئے کی جاتی ہے کہ اس میں وسعت و گہرائی ہے مادہ پر اسرار ہے یا اس میں مختلف النوع امتیازات پائے جاتے ہیں تو اس میں مزدجیت کی صفت موجود ہے اور اگر اس کی حسن ترتیب یا مکمل نیست کے سبب تعریف کی جاتی ہے تو یہ وحدت کی خصوصیت ہے۔ ان تینوں خصوصیات کے باہمی امتزاج سے ہی ایک فن پارہ حسن آفریں ہوتا ہے اور فن تخلیق کی قدر کا تعین بھی ان ہی تینوں امتیازات کے متحدہ عمل سے ہوتا ہے۔

معروضی تجزیے میں مخصوص صفات کے بحالت فن پارے کی جمالیاتی تاثر پیدا کرنے والی صلاحیت ہی پر بحث کی جاسکتی ہے۔ فنی تخلیقات مثلاً تصویر، نظم اور موسیقی کے لئے ڈا ہنگ دیکھنے اور سننے والے کو جمالیاتی توجہ کی طرف مبذول کرتی ہیں۔ ایک اچھا فن پارہ جمالیاتی احساس کو بیدار کرتا ہے۔ یہ اس کی رسائی قدر ہے۔ ایک اس کی ذاتی قدر ہے جس کو قدر برائے قدر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

فلسفہ فن

جمالیات کا تعلق فنون لطیفہ سے ہے اور فنون لطیفہ کی تخلیقات مشاہدے



مطالعے یا سماعت کے لئے تخلیق کی جاتی ہیں اور اس کا معیار فن کار کا مقصد نہیں بنایا جاسکتا۔ مثال کے طور پر تاج محل کی تعمیر کا اصل مقصد یادگار مقبرہ تیار کرنا تھا لیکن آج بھی وہ فن تعمیر کا نادر شاہکار ہے۔ ایسے ہی موسیقی کے متوازن سروں کی ہمارے لئے سوائے اس کے اور کوئی اہمیت نہیں کہ وہ فردوس گوش ہیں۔ لہذا نئی تخلیقات انسان کے تخلیق کردہ نہ معروضات میں جو اضافی تجربے میں بنیادی طور پر اپنے جمالیاتی عمل کو پوری طرح انجام دیتے ہیں۔

## فن کی تعریف

فن کیا ہے؟ کوئی جامع تعریف نہیں ہو سکتی جس کو معیاری قرار دیا جاسکے۔ جو چیز آدمی کی تخلیق نہیں وہ ایک جمالیاتی معروض تو ہو سکتی ہے مگر فن پارہ نہیں ہو سکتی۔ کہا جاتا ہے کہ فن وسیلہ ابلاغ کے ذریعے تاثرات کا اظہار ہے (ART IS AN EXPRESSION OF FEELING THROUGH A MEDIUM) تو کیا فن قطعی طور پر تاثر کا اظہار ہے؟ ہمیشہ کیا تاثر کا ہی اظہار کیا جاتا ہے؟ کیا ہر ایک وسیلہ اظہار فنی ہوتا ہے؟ ایک اور تعریف کہ فن حسیاتی پیش کش کے ذریعے حقیقت کی دریافت ہے۔ (ART IS AN EXPLORATION OF REALITY THROUGH A SENSE PRESENTATION) کیا فن ہمیشہ حقیقت کے ساتھ وابستہ ہے؟ ایک نظم میں الفاظ کس نوع کے حسی اظہار ہوتے ہیں؟ اسی طرح ایک تعریف ہے کہ حقیقت کی تخلیق مکرر کا نام فن ہے۔ (ART IS A RECREATION OF REALITY) کیا سارے فنون حقیقت کی دوبارہ تخلیق ہیں؟ اگر یہ صحیح ہے تو پھر موسیقی کس حقیقت کی باز آفرینی ہے؟ ریٹ پارک نے اپنی تصنیف ”فن کی تعریف“ میں کچھ ایسے شرائط کی طرف

اشارہ کیا جن میں پہلی شرط فن کی قوت متخیلہ کے توسل سے مسرت و تسکین کا ذریعہ ہو۔ دوسری شرط کہ فن پارہ اجتماعی دلچسپی کا باعث ہو یعنی خواب و خیال، انتہاس زلف، بیچان یا کامیابی کا تمغہ نہ ہو جو محض ایک فرد کی دلچسپی پر مبنی ہو۔ تیسری شرط کہ فن بحیثیت مجموعی جمالیاتی مسرت و تسکین عطا کرنے والی بہت کا حامل ہو جس میں ہم آہنگی، تناسب، اعلیٰ نمونے اور اختراع، خاص نظم و ترتیب موجود ہو۔

کر دیتے اور دیگر کیفیت پسندوں کے نزدیک کاغذ یا کینوس پر ظاہر ہونے سے قبل ہی حقیقی فنی تخلیق فن کار کے ذہن میں موجود ہوتی ہے بشرطیکہ اس کی فنی تخلیق کی بصیرت مکمل طور پر وسیلہ اظہار میں رد و نما ہو گئی ہو۔

## فنون لطیفہ کی تقسیم

فنون لطیفہ کی تقسیم ان کے رسائل اظہار کے اعتبار سے کی جاسکتی ہے۔ سبھی فنون میں وہ تمام کلاسیں آجاتی ہیں جن کا تعلق اصوات و آہنگ سے ہوتا ہے اور جن کو بحیثیت مجموعی موسیقی کہتے ہیں۔

بصری مدرکات پر مشتمل فنون میں چند جو ہمارے حس لامسہ پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں، مصوری، شکرآشی، فن تعمیر اور دیگر افادی فنون بصری کے ضمن میں شامل ہیں۔ ادب کو فنون کے کسی ایک ذمے میں رکھنا دشوار ہے۔ اس کو نہ تو محض ایک بصری فن کہا جاسکتا ہے اور نہ سمعی کسی نظم کو مترنم آواز میں پڑھا جائے تو اس کی اثر آفرینی میں اضافہ ہو جاتا ہے لیکن بغیر ترنم کے بھی نظم کی قدر و قیمت میں کمی نہیں ہوتی۔ اگر ادب کو ایک سمعی فن تصور کیا جائے تو اس کا تعلق موسیقی سے ہونا چاہئے لیکن شاعری محض سمعی لطفت اندوزی نہیں۔ البتہ ڈراما ایسی صنف ادب ہے جو پڑھنے، سننے،



اور دیکھنے میں سے تعلق رکھتی ہے مثلاً ٹیکسپیر کے ڈراموں کی قدر و قیمت پڑھنے اور دیکھنے سے یکساں ظاہر ہوتی ہے۔ نظم کی اثر آفرینی الفاظ کی آوازوں پر ہی نہیں بلکہ معانی کے ادراک پر بھی منحصر ہے مثلاً لفظ "سمندر" اس لئے حسین نہیں کہ اس میں صریح کشش ہے بلکہ ہمارے ذہن میں لغوی معنی کے ساتھ سمندر سے وابستہ دیگر تلازمات کو بھی بیدار کر دیتا ہے جس کے باعث سمندر کے حسین مناظر کا ایک نقشہ ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ ہی وہ امتیازی خصوصیت ہے جو ادب کو دیگر فنون لطیفہ سے ممتاز کرتی ہے۔ لہذا ادب علامتی فن ہے؛ اس کے عناصر ترکیبی الفاظ ہیں جو محض اصوات یا قلم سے بنے نشانات نہیں بلکہ پر معنی علامات ہیں جن سے کسی ادب پارہ کا قاری پہلے ہی سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔

اس کے علاوہ کچھ مخلوط فنون (MIXED ARTS) ہیں جن میں ایک سے زیادہ وسائل اظہار کا استخراج پایا جاتا ہے مثلاً غنائی تمثیل (ادبیرا) میں موسیقی شاعری اور منظر کشی سے کام لیا جاتا ہے۔ ایٹج کئے جانے والے ڈراموں میں ادب، ناٹک (اداکاری) اور مصوری شامل ہیں۔ سینما میں فنون لطیفہ کے تمام عناصر موجود ہوتے ہیں اور موجودہ دور میں "آرٹ فلم" بذاتِ خود ایک فن لطیف بن چکا ہے۔ فنون لطیفہ میں وسائل اظہار (MEDIA) کے اختلاف کی بنا پر کچھ ایسے معمولات (CONCEPTS) ہیں جن کا اطلاق ایک یا ایک سے زیادہ فنون پر کیا جاتا ہے لیکن وہ تمام فنون پر صادق نہیں آتے۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں۔

## موضوع فن

کسی ادب پارے کا مطالعہ کرنے والا بلا تامل یہ بتا سکتا ہے کہ اس کا موضوع کیا ہے۔ علاوہ ازیں ایک ادبی تخلیق میں کوئی واضح یا مضمر ادما یا نظریہ بھی ہو سکتا ہے

جیسے ہارڈی کے ناولوں کی تہ میں یہ نظریہ مضمر ہے کہ انسان شرابی قسمت کے جال میں گرفتار ہو جاتا ہے اور قسمت ہی اس کی زندگی پر غالب ہے جس سے مفر نہیں۔ ہر ادب پارہ کا کوئی نہ کوئی موضوع ضرور ہوتا ہے خواہ وہ کتنا ہی مبہم کیوں نہ ہو۔ ایسے ہی روایتی مصوری کے موضوع واضح ہوتے ہیں جب کہ تجریدی آرٹ میں کسی تصور یا خیال کو پیش کیا جاتا ہے لیکن خالص پٹرن یا نمونوں میں جو اسلامی آرٹ کا ایک وصف ہے کوئی موضوع نہیں۔ پیش کیا جاتا۔ وہ محض تزئین کاری (ڈیکوریٹو) ہے مگر بعض اوقات تزئین کاری اکثر MINOR ART کے زمرے میں آ جاتی ہے مغربی موسیقی کے مقابلے میں ہندوستانی موسیقی راگ راگینیاں مختلف رسوں اور اوقات شب و روز اور جذبات کی عکاسی کرتی ہیں۔

مغربی موسیقی میں سروں کی ترتیب یا سٹائمٹ کے لئے اصطلاحی لفظ "تصمیم" مستعمل ہے۔ لیکن مصوری، سنگتراشی اور ادبیات کے برخلاف موسیقی کے موضوع واضح نہیں ہوتے بلکہ یہ کیفیات پر مبنی ہوتی ہے۔

## دوبارہ پیش کرنا (REPRESENTATION)

بصری فنون کے متعلق عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ وہ فطری یا مادی معروضات کو پیش کرتی ہیں۔ مصوری رنگوں اور شکلوں کے ذریعے مختلف اشیاء کو نمایاں کرتی ہے۔ مصوری، سنگتراشی اور دوسرے بصری فنون بنیادی طور پر مادی یا فطری معروضات کو دوبارہ پیش کرتے ہیں لیکن ہر ایک کا طریقہ الگ ہوتا ہے۔ وصف کشی (DEPICTION) اور شبیہ سازی (PORTRAYING) دونوں میں فرق ہے۔

موسیقی فطری اصوات کو سروں کی شکل میں ڈھالتی ہے۔ ادب کا معاملہ مختلف نوعیت کا ہے۔ مصوری یا سنگتراشی کے برعکس ادب میں



۱۲۰  
مادی نمائندگی کے بجائے علامات یا حروف کا استعمال ہوتا ہے مثلاً فکشن کی کردار نگاری میں وصف کشی اور شبیہ سازی دونوں موجود ہوتی ہیں۔

## معنی

عام طور پر ادب ہی وہ واحد فن تصور کیا جاتا ہے جس میں معانی ہوتے ہیں اور اس کے تشکیلی عناصر بے معنی نہیں ہوتے۔ مثال کے طور پر لفظ "شبنم" یا "اوس" کے معنی ہیں لیکن موسیقی میں سا۔ رے۔ گا۔ ما وغیرہ کے معنی نہیں ہوتے۔ جب ہم یہ سوال کرتے ہیں کہ ایک فن پارہ کے بحیثیت مجموعی کیا معنی ہیں؟ تو ہمارا مقصد ذیل میں سے کسی ایک بات کو دریافت کرنا ہے۔ فنی تخلیق کس پارے میں ہے؟ اس کا مرکزی خیال یعنی تقسیم کیا ہے؟ اس فن پارے میں واضح یا مضمر کس نظریے یا مفروضے کو پیش کیا گیا ہے؟ اس کا سامعین یا ناظرین پر کیا اثر پڑتا ہے؟ اس لحاظ سے تمام فن پارے بامعنی ہیں کیوں کہ ہر تخلیق کے کچھ ذبحہ اثرات ضرور پڑتے ہیں لیکن ان کا بجنسہ بیان الفاظ میں مشکل ہے۔

## نظریات فن

فن کے متعدد نظریات ہیں :

### ہستی نظریہ (FORMALIST THEORY)

کلاویریل (۱۸۸۱ء-۱۹۶۱ء) بصری فنون کا ممتاز ناقد) نے بصری اور سمعی فنون میں موسیقی کے لئے ہستی نظریہ پیش کیا۔ اس کے نزدیک ہستی قضیت فنی تخلیق کی ایک ہمہ گیر خصوصیت ہے جس کو وہ بامعنی ہست (SIGNIFICANT FORM) سے تعبیر

کرتا ہے۔ ہستی نظریہ کے تحت جذبہ، تصورات اور دیگر اقدار حیات جمالیاتی ہستیں کے لئے غیر متعلق ہیں۔ صرف دسائی اقدار (MEDIUMISTIC VALUES) کی اہمیت ہے یعنی بصری فنون میں سپاٹ سطحوں (PLAINS AND SURFACES) پر رنگوں، خطوط اور ان کے کمبائنیشن سے کام لیا جاتا ہے۔ کوئی پینٹنگ صرف اس وجہ سے اچھی نہیں ہوتی کہ وہ حقیقی زندگی کی جھلک پیش کرتی ہے۔ اچھائی، برائی، مخصوص قسم کے جذبات کے پیدا کرنے سے آسکتی ہے۔ محض ہستی خصوصیات مثلاً عضریاتی وحدت، مضمری تنوع اور ارتقاء جمالیاتی اقدار سے متعلق ہیں۔ لیکن کلاویریل بامعنی ہست کی شناخت کا کوئی معیار تجویز نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک بامعنی ہست سے مراد وہ تاثر ہے جو جمالیاتی جذبے کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ جمالیاتی جذبہ کیا ہے؟ یہ وہی جذبہ ہے جس کو بامعنی ہست بیدار کرتی ہے۔ یہ بامعنی ہست کی تعریف بہم ہے۔ البتہ جمالیاتی تجربہ کا تعلق غم و مسرت سے نہیں بلکہ دراصل ہستی خصوصیات کے عل یا رد عمل کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ تصویر میں مختلف رنگوں اور شکلوں کے پڑ بیچ باہمی روابط ایک دوسرے کے ساتھ جمالیاتی وحدت کی شکل میں منظم ہو جاتے ہیں۔ بہت سے لوگ تصویر سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں مگر اس کے ہستی پہلو سے زیادہ متاثر نہیں ہوتے تو وہ اس کی امتیازی مسرت سے محروم رہ جاتے ہیں۔ وہ لوگ تخلیق کی ہستوں میں صرف ان حقائق اور تصورات کو دیکھتے ہیں جن کے لئے ان کے دل میں کسی جذبے کو محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے اور ان میں وہی جذبات محسوس کرتے ہیں جن کی استعداد ہوتی ہے یعنی زندگی کے عام جذبات کا احساس ہوتا ہے۔ وہ تصویر کی ہست کو اسی دنیا کے سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھتے ہیں جس سے ان کا گہرا تعلق رہا ہے۔ وہ تخلیقی ہست کو محض کاتی ہست تسلیم کرتے ہیں گویا کہ وہ ایک نوٹر گرائٹ ہے۔



وہ فن کے سہارے جمالیاتی تجربے کی نئی دنیا میں جانے کے بجائے انسانی دلچسپیوں کی طرف واپس لوٹ آتے ہیں۔ ان کی زندگی میں کسی نئی چیز کا اضافہ نہیں ہوتا بلکہ پرانا مواد ہی الٹ پلٹ ہوتا رہتا ہے۔ فن کو عام جذبات کے وسیلے کے طور پر استعمال کرنا ایسا ہی ہے جیسا کہ اخبار بینی کے لئے دور میں کا استعمال ہے۔

## فن بحیثیت اظہار

بعض مفکرین ہیئتِ نظریے کے حامی نہ ہوتے ہوئے بھی اس کرمحت مندی کی علامت سمجھتے ہیں کیوں کہ ہماری توجہ تخلیق کے دوبارہ پیش کرنے (REPRESENTATION) کے بجائے اس کی پیش کش (PRESENTATION) پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ بالخصوص وہ نقاد جریہ کہتے ہیں کہ ہیئتِ لوازمات کے علاوہ فنی تخلیق کو انسانی جذبات و تاثرات کا منظر بھی ہونا چاہئے۔ یہ ہی فنی اظہار کا تصور کہا جاتا ہے۔

فن انسانی تاثرات کا ایک اظہار ہے۔ یہ نظریہ اظہار کا عام فارمولا (STOCK FORMULA) سمجھا جاتا ہے۔ نظریہ اظہار کا تعلق ان باتوں سے ہے جن کو فن کار اس وقت محسوس کرتا ہے جب وہ ایک فن پارہ کو تخلیق کرتا ہے۔ مثالاً شاعری، گروچ، لونگ ووڈ اور دیگر مفکرین نے اس فارمولے کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور علوم انسانی آج بھی اسی کو صحیح سمجھتے ہیں کہ فن اظہار ذات ہے۔ کوننگ ووڈ اپنی تصنیف میں لکھتا ہے کہ جب فن کار کے ذہن میں کسی ایسے جذباتی اشتعال سے ہیجان پیدا ہوتا ہے جس کی ماہیت اور وسیلے کو وہ اس وقت نہیں سمجھ پاتا جب تک وہ اس کو ظاہر کرنے کی کوئی صورت تلاش نہ کرے۔ اس عمل کے ساتھ اسے سکون اور نئی بصیرت کا احساس ہوتا ہے۔ اس عمل کا تعلق کا کیا جمالیاتی نظریے سے ہے؟ یا فلسفہ نفسیات سے؟

لفظ اظہار کا بنیادی مفہوم خارجی عمل کو ظاہر کرنا یا باطنی کیفیات کو منعکس کرنا ہے۔ مثلاً لوگ رنج میں مخصوص قسم کے افعال کا مظاہرہ کرتے ہیں جیسے خاموشی یا نکلے گفتگو کرنا۔ آہستہ سے چلنا، لب و لہجہ میں تلخی اور بیانِ دل میں چھپنے والا ہوتا ہے۔ غم گین نغمہ عام طور پر مدغم ہوتا ہے۔ سروں کا درمیانی وقفہ کم ہوتا ہے اور سر کو خست نہیں بلکہ نرم اور سکوت انگیز ہوتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ ایک فنی تخلیق میں وہی تاثری کیفیت ہو سکتی ہے جو اسی نوعیت کی مخصوص حالت میں ایک انسان پر طاری ہوتی ہے۔

اس لحاظ سے فنی تخلیقات انسانی اوصاف کا منظر ہو سکتی ہیں۔ لیکن فن میں اثر پیدا کرنے والی اہم صفت اس کے مددکات (خطوط، آوازیں، موسیقی کے سروں کی ترتیب) ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ نظریہ اظہار کا دعویٰ کہ فن پارہ تاثری اوصاف پر مشتمل ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔

## فن بحیثیت علامت

علامتیت یا سبلازم میں فن انسانی تاثر کے اظہار کے بجائے انسانی تاثر کی علامت تصور کیا جاتا ہے۔ فن پارے بالعموم انسانی کیفیات اور بالخصوص تاثرات کی شبیہی علامت ہیں۔ موسیقی واضح مثال ہے کہ اس میں دوبارہ پیش کرنے (REPRESENTATION) کا عنصر نہیں ہوتا۔ موسیقی ماہیت کے اعتبار سے حرکی ہوتی ہے اور زمانی فن کی حیثیت سے زمانہ پر بھی مادی ہوتی ہے۔ موسیقی میں آہنگ کے پیٹرن زندگی کے پیٹرن سے مشابہت رکھتے ہیں مثلاً نغمے میں سروں کا بتدریج نقطہ عروج پر پہنچ کر پھر تدریجی طریقے پر نیچے اترنا جنسی جذبے کے تدریجی ارتقائے مشابہ ہے۔ اس کے علاوہ بہت سے نعمات ایسی نفسیاتی کیفیات سے مشابہت رکھتے ہیں جن میں کوئی باہمی ربط نہیں ہوتا۔ اس تشابہ سے موسیقی کیا واقعی نفسیاتی کیفیت کی علامت بن جاتی ہے؟



## فن اور صداقت

جمالیاتی محاکمے اخلاقیات کے غیر دشر کے متعلق محاکمے کی طرح نہیں۔ ایک ادبی تخلیق کو جمالیاتی اعتبار سے اس لئے اچھایا برا نہیں کہا جاسکتا کہ وہ تاریخی حقائق پر مبنی ہے یا کوئی نظریہ حیات ملتا ہے۔ دانتے اور ہائنے کی نظموں اور میر وغالب کی غزلیات میں زندگی کے مختلف النوع نظریات پیش کئے گئے ہیں۔ جمالیاتی نقطہ نگاہ سے ایک کو دوسرے پر اس لئے ترجیح نہیں دی جاسکتی کہ ہر ایک نظریہ کی غیر جانبداری سے قدر شناسی ہوتی چاہئے۔ گو کہ فن پارے بالخصوص ادبی تخلیقات کا صداقت سے قریبی واسطہ ضروری ہوتا ہے۔

## صریحی اور مضمر مفروضات

(STATED AND IMPLIED PROPOSITIONS)

ادب ہی ایک ایسا فن ہے جس کا وسیلہ اظہار الفاظ ہیں۔ چنانچہ اس میں واضح اور صداقت پر مبنی مفروضات ملتے ہیں۔ تاریخی ناول کسی دکنی صداقت پر مبنی ہوتے ہیں لیکن نسبتاً غیر واضح اور مضمر مفروضات زیادہ دلچسپ اور اہم ہیں۔ ادبی تخلیق میں تصور حیات و کائنات عموماً مضمر ہوتا ہے جس کا مطالعہ دھیان سے کرنا ضروری ہے مثلاً ناول کر پڑھنے کے بعد ناول نگار کی شخصیت، ذہنی و جذباتی کیفیت اور خواہشات کا اندازہ ہوتا ہے لیکن ناول نگار کے شعوری یا غیر شعوری محرکات کے بارے میں کچھ طے کرنا دشوار ہوگا۔ اس کے لئے مصنف کا نفسیاتی تجزیہ شاید زیادہ مفید ثابت ہو۔

## فطرت انسانی کی سچی تصویر کشی

ادبی تخلیقات اور بصری فنون میں انسانوں کی تصاویر اور ان کے افعال و کردار کو پیش کیا جاتا ہے۔ نگار کے نقاد عموماً یہ تسلیم کرتے ہیں کہ کرداروں کو انسانی فطرت کے عین مطابق ہونا چاہئے۔ صدیوں سے ادبی تنقید میں ارسطو کے اس اصول کو برتنا جا رہا ہے کہ "فلاں حالات میں ایک شخص حسی الوسع اس قسم کا برتاؤ کرے گا" سوال یہ ہے کہ کیا ایک ناول کا کردار حقیقی زندگی میں ویسا ہی ہوگا جیسا ناولسٹ نے پیش کیا ہے؟

ادبی تخلیق میں پیش کئے ہوئے انسانی کرداروں کا خارجی دنیا کے حقیقی انسانوں کے ساتھ موازنہ و مقابلہ سے جمالیاتی قدر شناسی کے اصولوں کی خلاف ورزی نہیں ہوتی۔

## فن اور اخلاقیات

جمالیاتی محاکمے کو اخلاقی محاکمے نہیں کہا جاسکتا۔ یہ اور بات ہے کہ فن پاؤ کوئی اخلاقی اہمیت بھی رکھتا ہو۔ البتہ تاریخی اعتبار سے جمالیاتی اور اخلاقی اقدار میں ایک رشتہ ہے۔

فن کے اخلاقی تصور کا آغاز افلاطون کی مشہور تصنیف "جمہوریہ" سے ہوتا ہے۔ فنی تخلیقات کے مندرجہ ذیل مختلف پہلو بیان کئے جاسکتے ہیں۔

## حسی اقدار (SENSUOUS VALUES)

فنی تخلیق یا فطرت میں حسی اقدار کا علم ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ان کے



خالص حسی اوصاف سے لطف اندوز ہوا جائے۔ ساخت، سطح کاری، رنگ اور اکاب و تاب یا مناظر قدرت کے رنگ، لکڑی پر بنے نقش و نگار، قیمتی پتھر، آبنوس اور سنگ مرمر کی بھری اور لمبی صفات حسی اقدار کی چند مثالیں ہیں۔

## ہستی اقدار (FORMAL VALUES)

حسی قدر شناسی آسانی سے ہستی اقدار کی تحسین میں مدغم ہو جاتی ہے۔ ہم رنگوں اور شکلوں کی انفرادی صفت سے بہت جلد ان عناصر ترکیبی کے باہمی روابط کی طرف مائل ہوتے ہیں۔

فنی تخلیق کے اجزائے ترکیبی کے تمام باہمی روابط اور اس کی مجموعی تنظیم (OVERALL ORGANISATION) کو ہیئت کہا جاتا ہے۔

جب کسی مخصوص فن پارہ کی ہیئت کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کی منفرد نظم و ترتیب کی بات کر رہے ہیں جس کا تعلق ترتیب کی مجموعی نوعیت (ٹائپ) سے نہیں ہے جو اس میں اور اصلی طرز کے دوسرے فن پاروں میں مشترک ہے۔ زیادہ وسیع معنوں میں فن پارے کی مجموعی ساخت کو ہیئت سمجھا جاتا ہے۔ محدود حیثیت سے اس کے معنی یافت (VENTURE) کے ہیں۔

سرگم اور لے سے ترتیب دیئے ہوئے مخصوص نغمے ایک معنی

کا جزو ہیں اور سمفنی کا ایک حصہ ہوتے ہوئے بھی بذات خود ایک مکمل یافت ہیں اور نظم کے ایک شعری طرح ان کا بھی ترکیبی یا خلقی وحدت (ORGANIC UNITY) ہیئت کو جانچنے کا ہم گیر معیار ہے۔ لیکن محض وحدت کسی فن پارہ کا اعلیٰ ترین معیار نہیں۔ ایک بہت اچھی نظم میں چند اشعار معمولی بھی ہوتے ہیں مگر ان کی وجہ سے اس نظم کے مجموعی تاثر پر زیادہ اثر نہیں پڑتا۔ لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وحدت

ایک فن پارہ کا اہم وصف ہے۔ ڈی۔ وٹ۔ پارکر ترکیبی یا خلقی وحدت کو بنیادی وحدت قرار دیتا ہے مندرجہ ذیل اصول ضمنی ہیں۔

تعمیم یا غالب مرکزی خیال ایک فنی تخلیق میں سب سے نمایاں ہوتا ہے۔ موضوعی تنوع سے ندرت پیدا ہوتی ہے لیکن اس کو مرکزی خیال پر مبنی ہونا چاہئے تاکہ وحدت قائم رہے۔

توازن۔ مثلاً ایک تصویر کے دلچسپ نکات متوازی طور پر منقسم ہوں۔ ارتقار۔ تمام حصے ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہوں۔ اشیافن پیسر کے خیال میں اکتا دینے والی یکسانیت اور انتشار (CONFUSION) جمالیاتی تجربے کے دو دشمن ہیں۔ اس کمزوری سے بچنے کے لئے فن پارہ کے مختلف حصوں کے درمیان فرق نمایاں ہونا چاہئے۔ ترتیب بہ لحاظ مدارج رکھی جائے حسی اوصاف میں تغیرات سے بنیادی وحدت کے اندر ہی اندر تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ مثلاً کسی پینٹنگ میں سرخ کے بعد گلابی اور کاسنی رنگ سے ایک حسی صفت (SENSE OF QUALITY) بتدریج دوسری حسی صفت کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ پوری تخلیق میں دلچسپی کو اس طرح برقرار رکھا جائے کہ سامع یا ناظر کی توجہ مساوی طور پر قائم رہے اور ایک لحظہ کسی حصے پر پہنچ کر ختم نہ ہو جائے۔

## اقدار حیات (LIFE VALUES)

فن کی وہ اقدار جن کا تعلق خارجی زندگی سے ہے، مثال کے طور پر ایسے فنون لطیفہ، جیسے مصوری جس میں زندگی کی جھلکیاں پیش کی جاتی ہوں، ان کی قدر شناسی کے لئے ہم کو تصویر کی فنی خصوصیات کے علاوہ اس کے موضوع سے بھی واقف



ہونا چاہئے۔

بعض اوقات اقدار حیات کو تلازمی ASSOCIATED VALUES کہا جاتا ہے۔ کیوں کہ کسی فن پارہ کو دیکھ کر ہی ان کا خیال آتا ہے۔ لیکن یہ کہنا دھڑا ہے کہ فن پارہ کے موضوع سے ان کا کوئی تعلق نہیں اور عرض تلازم کے ذریعے پیدا ہوتی ہیں۔

## نظریہ سیاقیت اور عدم سیاقیت

(CONTEXTUALISM VERSUS ISOLATION)

یہ سوال اہم ہے کہ فنی تخلیق کی قدر شناسی کے لئے کن خارجی حقائق سے واقفیت ضروری ہے۔ جمالیاتی مطالعہ میں جب فنی تخلیق ہی توجہ کا مرکز ہوتی ہے تو یہ سوال بے معنی ہے۔ ہاں اگر فن پارہ کو محض تاریخی معلومات حاصل کرنے یا مصنف کی زندگی کا مطالعہ یا اس کے غیر شعوری محرکات کا پتہ چلانے کے لئے ایک وسیلہ کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے تو یہ جمالیاتی مطالعہ نہیں ہوگا۔

نظریہ عدم سیاقیت کے مطابق قدر شناسی کے لئے ہمیں فنی تخلیق پر نظر رکھنے کے علاوہ اور کچھ جاننے کی ضرورت نہیں۔ اس کے برعکس سیاقیت کے نظریہ کے منظر فن پارہ کے سیاق و سباق کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ ایک نقاد مختلف فن پاروں کے لئے دونوں نظریوں کو اپنا سکتا ہے۔

نظریہ سیاقیت کے مطابق زیر بحث تخلیق کا اسی فن کار کے دوسرے کارناموں سے موازنہ اور مطالعہ لازمی ہے اور ایک ہی وسیلہ انظار والی دوسرے فن کاروں کی مختلف تخلیقات کا مطالعہ بھی ہونا چاہئے۔

فن کار کی زندگی، شخصیت، مقصد حیات اور مدد سے واقفیت کسی فنی تخلیق کو

سمجھنے میں بلاشبہ معاون ہوتے ہیں مگر عدم سیاقیت والوں کا کہنا ہے کہ بیرونی حقائق کا سہارا لینا بڑے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس فن پارہ میں بنیادی کمزوری ہے۔ جواباً پہلا گروہ کہتا ہے کہ فن کار کا اصل مقصد اس کی تخلیق سے واضح بھی ہو تب بھی مزید معلومات قدر شناسی کے لئے مفید ہیں۔



مشابہت ہی ہے۔

اگر ایک اعتبار سے جملہ اشیاء اپنی اہری کر کی طائپ کی نقل ہیں تو افلاطون بھی تصاویر، ڈرامائی نظموں اور نمنوں کو محدود معنی میں نقل تصور کرتا ہے اور وہ ان کو حقیقت کی نقل کی نقل سے تعبیر کرتا ہے۔

افلاطون حسن کو افضل ترین خیر کہتا ہے اور یہ سوال اٹھاتا ہے کہ ایک فن کار حقیقت کو بہتر شکل میں پیش کرنے کے لئے اگر اس میں کوئی تبدیلی کرتا ہے تو کیوں کرتا ہے؟ اس کے جواب میں وہ لکھتا ہے کہ وہ اس لئے ایسا کرتا ہے کہ اس کی پیش کردہ شبیہات زیادہ حسین معلوم ہوں اور نقل اصل سے بہتر ہو۔ افلاطون کے نظریہ حسن کا یہی بنیادی عنصر ہے۔

حسن کیا ہے؟ اس کا جواب دیتے ہوئے افلاطون ایک جگہ لکھتا ہے کہ جو چیز اچھی ہے اور حسن باصرہ اور حسن سامع کو فرحت بخشنے والی ہے وہی حسن ہے لیکن دوسری جگہ ایک طویل بحث کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ صحیح تناسب اور ہر ذریت حسن اور فضیلت کی تشکیل کرتی ہیں۔ اس کے نزدیک حسن کی لاتعداد اقسام ہیں اور ان کے مختلف مدارج ہیں لیکن ان سب کی اصل حسن مطلق ہی ہے جو یکتا، لازوال اور ممتد تر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر عین شے میں ابدیت کی شان پائی جاتی ہے۔

افلاطون کے نزدیک حقیقی حسن کا عرفان زندگی کا عین مقصد ہے حسن مطلق کے نظاروں اور وصل کی طلب و جستجو کے محرک جذبے کو اس نے عشق کا نام دیا ہے اور وہ اس جذبے کو سب سے زیادہ اہم تصور کرتا ہے۔ افلاطون نے فنون سے متعلق جو تصورات پیش کئے ہیں ان سے ایک منظم فلسفے کی ابتدا ہوتی ہے۔ حسن کے عینی نظریے کے مطابق حقیقت مطلق، عقل کل یا ذات مطلق ہے تعقل، احساس اور وجدان کے ذریعے سے حسن کا ادراک ہوتا ہے۔ ہیکل، بام، گارٹن، کورج اور شو پنسار،

## مغرب کے چند اہم نظریہ ساز

افلاطون (۴۲۷ - ۳۴۷ ق. م.) پہلا فلسفی ہے جس نے جمالیات کے تقریباً سارے بنیادی مسائل بر گہرائی اور گیرائی کے ساتھ غور و فکر کیا۔ اپنے مکالمات اور بالخصوص "آیون"، "سمپوزیم"، "ری پبلک"، "سوفسٹ اینڈ لائ" اور "فیڈرس" میں افلاطون نے مختلف سوالات اٹھائے ہیں۔ افلاطون کی جمالیات سے ہماری مراد بصری فنون، مصوری، سنگتراشی، فن تعمیر، ادبی فنون (رزمیہ، ڈراما) اور مخلوط فنون موسیقی (رقص و سرود) پر اس کے فلسفیانہ خیالات سے ہے۔ وہ ان فنون کو بذات خود کوئی نام عطا نہیں کرتا بلکہ ان سب کا شمار صناعتی یا کرافٹ میں کرتا ہے جن کی در اقسام اپنی تصنیف "سوفسٹ" میں اکتسابی اور تخلیقی بتائی ہیں۔

(۱) اصل اشیاء یا معروضات کی تخلیق جیسے عمارت اور مختلف قسم کے مصنوعات۔

(ب) تمثال یا شبیہات جیسے تصاویر وغیرہ۔

افلاطون کی جمالیات میں سب سے زیادہ پریشان کن اصطلاح نقل (imitation) کی ہے کیوں کہ منطقی بحث میں اس کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔ کہیں اس کو اشتراک کے مفہوم میں استعمال کیا ہے تو کہیں ہر بہو نقل کے معنی میں مستعمل ہے اور کہیں اس سے مراد محض



افلاطون کے اس نظریے سے بڑی حد تک متاثر ہیں۔

افلاطون کے بعد ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق.م) نے بوطیقا اور بطور تھائیں انسانی فکر کی تین اقسام تعقل، عقل اور تخلیق بیان کی ہیں اور ان کے درمیان وہ امتیاز کا احساس دلایا ہے۔ لیکن بوطیقا میں وہ تخلیق کے عمل کو محدود معنی میں استعمال کرتا ہے۔ تخلیق عمل ایک قسم کی نقالی ہے جس کو ارسطو معروضات یا اصل واقعات کے استحضار (REPRESENTATION) کے تعبیر کرتا ہے۔

ارسطو بوطیقا میں صن کے اساسی عناصر میں نظم و ضبط، تناسب، قطعیت، ضخامت اور اعتدال کے اوصاف کا ذکر یوں کرتا ہے کہ

”ایک حسین شے چاہے وہ ذی روح جسم ہو یا ہیئت مجموعی، اس میں صرف اجزائے ترکیبی کا نظم و ضبط ہونا ہی کافی نہیں ہے بلکہ اس کی ایک مخصوص ضخامت بھی ہونی چاہئے کیوں کہ اس کا انحصار ضخامت اور نظم و ضبط پر ہی ہوتا ہے۔“

بوطیقا میں شاعری کا ماخذ دو اسباب پر منحصر بتایا گیا ہے۔ اول نقالی کی جبلت جو انسان کو دوسری ذی روح مخلوق کی بہ نسبت زیادہ ودیعت کی گئی ہے۔ چنانچہ انسان فطرت کی نقل کرنے میں خوشی محسوس کرتا ہے کیوں کہ وہ نسبتاً زیادہ نقال ہے۔ دوم جبلت حسن ترتیب و موزونیت، یہ دونوں جبلتیں ہماری فطرت میں پیدائشی ہوتی ہیں۔ محور داد ازان کے استعمال کا تعلق جبلت موزونیت سے ہے۔ لہذا لوگوں نے اس فطری رجحان سے فائدہ اٹھا کر اپنی مخصوص صلاحیتوں کو اس قدر منظم کیا کہ ان کے سیدھے مادے برجستہ اشعار سے شاعری وجود میں آئی۔

ارسطو نے بوطیقا میں اس بات کو بھی تسلیم کیا ہے کہ ہر فنی تخلیق خواہ وہ تصویر ہو یا نظم حسین ہوتی ہے اور اپنے اپنے اعتبار سے مسرت عطا کرتی ہے۔ اس کے خیال میں فن نہ صرف حسن کا آئینہ دار ہے بلکہ تزکیہ نفس کا وسیلہ بھی ہے۔ چنانچہ وہ

المیہ کو فنی تخلیق کا اعلیٰ معیار قرار دیتا ہے جس کے ذریعہ سے جذبات کی تطہیر ہوتی ہے۔ فن درحکم کے جذبات کی تہذیب و اصلاح سے صرف نفس انسانی کی تہذیب و اصلاح مراد نہیں ہے بلکہ اس میں جذبات کا تزکیہ بھی شامل ہے۔

ارسطو کے نزدیک تخلیقی استعداد، ذہانت اور تخیل کے یکجا ہونے سے فن وجود میں آتا ہے۔ وہ فن میں مناسب اظہار اور قوت تاثیر کا بھی قائل ہے اور اس بات پر زیادہ زور دیتا ہے کہ فنی تخلیق کو اصل کی ہو تصویر ہو جانا چاہئے اور جس قدر وہ اصل کے مطابق ہوگی اس میں اتنا ہی زیادہ جمالیاتی خط ہوگا اور وہ لطف اندوزی کا باعث بن سکے گی۔

ارسطو اپنے دور کا ایک عظیم حقیقت پسند مفکر تھا۔ اس کا معروضی انداز فکر مردجہ حمد کے علمی مواد سے بہرہ ور تھا۔ اس نے قدیم اور اپنے دور کے جدید یونانی ادب کا تجزیہ کیا اور فن کو اخلاق اور مقصدیت سے آزاد تصور کیا۔ المیہ کی تعریف اور تزکیہ نفس سے متعلق اس کے خیالات جمالیاتی تصورات میں اہم ترین مقام رکھتے ہیں۔ اس کا نظریہ حسن و فن آج بھی قابل قبول ہے۔

ارسطو کے طرز فکر کو براہیلو، پاسکال، تین، دیدرور، ہوگارتھ، برکے اور دیگر مفکرین نے ترمیم کے ساتھ اپنایا اور مروج کیا۔

کلاسیکی مفکرین کے آخری دور میں رواقیت، ایمپوریت، تشلیک اور نوافلاطونیت کی تحریکات ظہور پذیر ہوئیں جو تاریخ جمالیات میں اہمیت رکھتی ہیں۔ زینو (۳۹۰-۴۳۰ ق.م)، کلیتم (۳۱۰-۲۳۰ ق.م) اور شرانی سپس (۲۸۰-۲۰۹ ق.م) مشہور رواقی مفکرین معاشیات، منطق اور شاعری کے مسائل سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ ان کے نزدیک حسن اعضا یا اجزائے ترکیبی کی ترتیب و تنظیم پر منحصر ہوتا ہے اور حسن میں لطف اندوزی اس خوبی کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے



جس کا اظہار شائستگی کے ساتھ منظم زندگی میں ہوتا ہے۔ ان کے یہاں اس دنیا کی ہر ایک شے کسی دیکھی حکمت و مصلحت یا افادہ مقصد کے خاطر ہی وجود میں آئی۔ رواقی مفکرین نے شاعری کی اخلاقی افادیت پر زیادہ زور دیا ہے۔

ایمپتوریت کا بانی یرنانی مفکر ایمپتورس (۲۲۲ - ۲۷۰ ق۔ م) تھا جس نے اپنی تصنیف کینٹن میں عسوسات، تاثرات اور تخیل اور اکات کو سچائی کا معیار تسلیم کیا۔ وہ ذہنی مسرت کو غایت زندگی اور ایک نقیب تصور کرتا ہے اور لذتیت (HEDONISM) کو انبساط کی نہایت ادنیٰ صورت خیال کرتا ہے۔

پہلی صدی قبل مسیح کے ایک اور مفکر فلورڈس کی دو اہم تصانیف کے کچھ حصوں کے مطالعے سے فنون کے بارے میں ایمپتوری طرز فکر کا پتہ چلتا ہے۔ فلورڈس نے اپنی تصنیف "موسیقی" میں فیشاغورس، افلاطون اور ارسطو کے اس نظریہ کی تردید کرتے ہوئے جس کو بعد میں ہیتیت (FORMALISM) سے تعبیر کیا گیا لکھا ہے کہ موسیقی بذات خود نہ تو جذبات کو براہِ نیغہ کر سکتی ہے اور نہ روح کو اخلاقی بالیدگی عطا کرنے میں اثر انداز ہو سکتی ہے۔ اپنی دوسری تصنیف ON POEMS میں اس نے اس بات سے بحث کی ہے کہ شاعری کی فضیلت یا غریب کا تعین نہ تو اخلاقی تعلیم کے مقصد کی تکمیل سے اور نہ ہیئت اور تکنیک کی سرور انگیزی سے کیا جاسکتا ہے بلکہ اس کا انحصار ہیئت اور مواد کے باہمی ربط اور اتحاد پر ہی ہوتا ہے۔

عہدِ روم میں ادب کے متعلق نقطہ نظر عملی اور اخلاقی رہا ہے۔ جمالیات میں ہورس (۶۵ - ۸ ق۔ م) کی تصنیف "فن شاعری" اور لونجائنس (پہلی صدی عیسوی) کی "شاعری میں علویت" (ON ELEVATION IN POETRY) یا ON THE SUBLIME قابل ذکر ہیں۔

فلاطون (۴۲۵ - ۳۴۰) نے اشراقیت یا فلسفہ نوافلاطونیت کی بنیاد لی۔

اس کے چون (۵۴) کتابچوں میں سے تین کتابچے، حسن، زہانت اور معنی ہیئتوں کے تذکرہ پر مشتمل ہیں۔ اس کے خیال میں کسی حسین شے کے جملہ عناصر کا فرداً فرداً متناسب ہم آہنگ اور خوبصورت ہونا لازمی نہیں بلکہ حسن ایک ایسا نور ہے جو متناسب اور ہم آہنگی کی قید سے آزاد ہے اور اس سے عبوری طور پر دلکشی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ فلاطون حسن انیڈر جلد اول کے کتابچہ ششم میں لکھتا ہے۔

"حسن خاص طور پر حسنِ باصرہ کو متاثر کرتا ہے لیکن حسن تو سماع میں بھی ہوتا ہے کیوں کہ الفاظ کے مخصوص کمبائنیشن اور ہر قسم کی موسیقی کے آہنگ اور زیر و بم حسین ہوتے ہیں اور خود ذہن حسیات کی دنیا سے پرے ایک اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ وہ طرز زندگی افعال، کردار اور عقلی تحقیقات میں بھی حسن کو محسوس کرتے ہیں۔ نیکی یا خیر میں بھی حسن ہوتا ہے۔"

لیکن وہ اس بات کی تحقیق کرتا ہے کہ وہ کون سی شے ہے جو جلد بادی ہیئتوں اور فردوس گوش آوازوں کو حسن عطا کرتی ہے۔ یارو حانی باتوں کے حسن کا راز کیا ہے؟ وہ سوچتا ہے کہ رنگ کی دلکشی یا آفتاب کی ضیا اس نے حسین نہیں ہوتی کہ ان میں کوئی حسن ترتیب یا تناسب اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ زر خالص کیوں ایک حسین شے ہے؟ برق و کواکب کیوں اتنے حسین معلوم ہوتے ہیں؟ ایک متناسب اور مزدوں چہرہ بعض اوقات تو بڑا ہی حسین لگتا ہے اور بعض اوقات اس میں کوئی حسن نظر نہیں آتا۔ تو کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ حسن تناسب اور ہم آہنگی سے بالاتر ہے۔ اور تناسب یا ہم آہنگی بذات خود کسی دور افتادہ اصول سے اپنا حسن مستعار لیتے ہیں؟ اظہار خیال کی دلکشی میں کون سی ہم آہنگی ہوتی ہے؟ اخلاق حسن، عمدہ قوانین عقلی تحقیق و جستجو میں کون سی ہم آہنگی پائی جاتی ہے؟ تجریدی تخیل میں کس قسم کی ہم آہنگی ہو سکتی ہے؟ ہوائیوں کو روح کے حسن سے تعبیر کیا جاتا ہے تو ان میں ہم آہنگی کیسے داخل ہوتی ہے؟



فلاطینس اصولی تناسب اور ہم آہنگی کا سخت مخالف ہے۔ چنانچہ وہ لکھتا ہے۔  
 "حسن تناسب اور ہم آہنگی کا نام نہیں بلکہ وہ نور ہے جو اشیاء کے تناسب  
 اور ہم آہنگی کے اوپر چمکتا ہے اور اسی پر ان کی دلکشی اور نظر افزائی کا انحصار ہوتا ہے۔  
 اگر ایسا نہیں تو پھر کیا وجہ ہے کہ حسن کا نور زندہ اشخاص میں تو نظر آتا ہے مگر مردہ چہرہ پر  
 صرف اس کا ایک شائبہ ہی معلوم ہوتا ہے۔ گو اس کی شکل و شباہت عناصر ترکیبی کے  
 تناسب اور ہم آہنگی کے لحاظ سے ابھی خراب نہ ہوتی ہو۔ کیا سبب ہے کہ زندہ جیتے جاگتے  
 افراد نسبتاً زیادہ خوبصورت ہوتے ہیں۔ اگرچہ بے جان مجسمے ان سے کہیں زیادہ مناسب  
 اور ہم آہنگ کیوں نہ ہوں؟ اور یہ کیوں ہے کہ ایک نسبتاً بد صورت زندہ شخص کسی حسین  
 شخص کے مجسمے سے زیادہ دلکش ہوتا ہے؟ اس کے علاوہ اور کوئی وجہ نہیں کہ زندہ  
 حسن بے جان حسن کے مقابلے میں زیادہ مرغوب اور اس سے زیادہ نیکی کی فطرت کا  
 حامل ہوتا ہے۔"

(اینیڈ۔ جلد پنجم)

فلاطینس کے جمالیاتی افکار میں عقل کو زیادہ اہمیت حاصل ہے کیوں کہ وہ  
 جذبات کے علاوہ عقل کو بھی دل کے ساتھ حسن کاری کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا  
 کہنا ہے کہ فن یا فطرت کے دائرے میں آنے والی ہر ایک تخلیق کی خلاق عقل ہے۔ اور ہر  
 تخلیق پر عقل کی ہی عطا داری ہوتی ہے۔

فلاطینس کے نزدیک عقل وجود حقیقی ہے اور وجود حقیقی عقل ہے۔ عقل ہی  
 وجود حقیقی کو قدر عطا کرتی ہے۔ وجود اس لئے حقیقی ہے کہ اس کا مافوق عقل ہے۔ موجودات  
 عالم کی جلد ہیئتیں جو عقل سے محروم ہیں وہ وجود حقیقی نہیں ہیں۔

فلاطینس کا نظریہ فن اس اعتبار سے ترقی یافتہ ہے کہ اس میں نقالی سے زیادہ  
 عقل تخیل اور جذبے کے امتزاج پر زور دیا گیا ہے۔ چنانچہ اس کا کہنا ہے کہ اگر کوئی

شخص فنون لطیفہ کی محض اس وجہ سے تحقیر کرتا ہے کہ وہ نقالی سے محض وجود میں  
 آتے ہیں تو پہلے اس پر یہ دیکھنا ہوگا کہ کائنات کی تمام اشیاء بذات خود کسی اور شے  
 کی نقل ہیں یعنی عقل و تخیل کی۔ اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ فنون محض عالم  
 مرنے کی نقالی ہی نہیں کرتے بلکہ وہ اس عقل کی طرف بھی رجوع کرتے ہیں جو فطرت اور  
 کائنات کا سرچشمہ ہیں۔ مزید برآں وہ جس چیز کی تخلیق کرتے ہیں اس میں حسن و کمال  
 کا اضافہ بھی کرتے ہیں کیوں کہ ان کے تصرف میں حسن ہوتا ہے۔ اسی بات کو اس نے  
 ایک دوسری جگہ اور زیادہ واضح طور پر اس طرح کہا ہے کہ "ایک حسین شے اس عقل میں  
 حصہ لینے سے پیدا ہوتی ہے جس کا منبع الوہیت ہے۔"

برٹریٹڈرسل (۱۸۷۲ء - ۱۹۷۰ء) اس کی اخلاقیات کے بارے میں لکھتا ہے  
 کہ "اسپینیوزا کی طرح فلاطینس کے یہاں بھی اخلاق پاکیزگی اور رقت پائی جاتی ہے جو  
 بہت موثر ہے۔"

نو افلاطونیت کا اثر ہمہ گیر تھا جس نے تصوف پر بھی اپنا عکس ڈالا اور مجددیہ  
 میں بالخصوص گویئے اور کروچے کو متاثر کیا۔

قرون وسطیٰ میں مسیحیت اور کلیسا نے حسن و فن کو قابل امتنا نہ سمجھا بلکہ دنیاوی  
 چیزوں میں دلچسپی روح کے لئے خطرے کا باعث تصور کی گئی۔ خاص طور پر ادب، ڈراما اور  
 فنون لطیفہ کو یونان و روم کی کافرانہ بت پرستیوں سے وابستہ سمجھا گیا لیکن اس دور  
 میں بت پرستی کے خطرے کے باوجود سنگتراشی اور مصوری کو تقدس و پارسائی کے معیار  
 ذرائع کی حیثیت سے ادب و ادب کو اعلیٰ فنون کی تعلیم کے جزو کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا۔

قرون وسطیٰ کے فلسفے میں جمالیات کے مسائل زیادہ واضح نہیں تھے کیوں اس  
 حمد کے دو بڑے مفکرین سینٹ آگسٹائن (۳۵۴ء - ۴۳۰ء) اور سینٹ تھامس  
 اکویناس (۱۲۲۵ء - ۱۲۷۴ء) کی تصنیفات میں اہم اشارے ملتے ہیں۔



آگسٹائن کے نظریے میں وحدت، موزونیت، ہماری، تناسب اور تنظیم کے مخصوص تصورات ہیں۔ وحدت نہ صرف فن بلکہ حقیقت کا بھی بنیادی تصور ہے۔ وہ موزونیت کو وجود اور حسن کی بنیاد تصور کرتے ہوئے کہتا ہے۔

”جسمانی ہیئتوں کے حسن کو غور سے دیکھو تو تمہیں معلوم ہوگا کہ ہر ایک چیز موزونیت کے سبب اپنے صحیح مقام پر ہے۔ موزونیت سے مساوی اور غیر مساوی حصوں میں ایک خاص ترتیب و تنظیم پیدا ہوتی ہے جس کے سبب ایک مربوط شکل وجود میں آتی ہے۔۔۔۔۔ ترتیب و تنظیم سے وحدت پیدا ہوتی ہے۔ اور وحدت کسی شے کو اس کے اجزائے ترکیبی کے درمیان پائی جانے والی موزونیت کے باہمی ربط سے آتی ہے“

آگسٹائن نے اپنی تصنیف خود کلامی (soliloquies) میں ادبی صداقت سے بھی بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہمیں مختلف قسم کے کذب و فریب میں امتیاز کرنا چاہئے۔ بعض اوقات ادراک التباس کے باعث ایک خط مستقیم خمیدہ نظر آتا ہے جب کہ حقیقت میں ایسا نہیں ہوتا۔ ایک آدمی کا مجسمہ ایک زندہ آدمی نہیں ہو سکتا، لہذا اس میں کوئی زیب نہیں! اسی طرح ایک افسانوی کردار اس وقت تک حقیقی نہیں معلوم ہوتا جب تک فنکار یا شاعر اس کو اس انداز سے پیش کرے کہ وہ حقیقی معلوم ہو۔

سینٹ طامس اکویناس کے نزدیک حسن کے لئے تین شرطیں لازمی ہیں۔ اول اتمیت (perfection) یعنی جو شے مکمل طور پر مربوط یا کامل نہیں ہے حسین نہیں ہو سکتی۔ شکستہ اور نامکمل اشیاء بالعموم بد صورت ہوتی ہیں۔ دوم تناسب اور ہم آہنگی۔ یہ تناسب اور ہم آہنگی جزوی طور پر معروض کے اجزائے ترکیبی کے درمیان ہونا چاہئے اور بالخصوص معروض اور مشاہدہ کرنے والے کے درمیان بھی ہم آہنگی ہونا نہایت ضروری ہے۔ سوم صفائی اور شگلی کا وصف معروضات کو حسن عطا کرتا ہے۔ صفائی اور شگلی کا تصور نو افلاطونیت سے وابستہ ہے۔ اور ماورائی حسن کے نور کے مترادف ہے صفائی

اور شگلی سے اس کی مراد ہیئت کے اس نور سے ہے جو معروض کے مناسب اجزائے ترکیبی پر چمکتا ہوا نظر آتا ہے۔ حسن چونکہ غیر کا ایک جزو ہے اس لئے اس کو ایک قلمی اصطلاح کہہ سکتے ہیں۔ جو معروضات کی نوعیت کے اعتبار سے مختلف معانی میں استعمال ہوتی ہے۔ مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ حسن کسی شے کے جملہ اوصاف کو یکثیت مجموعی ظاہر کرنے والی ایک علامت ہے۔ ہر چیز اپنے اپنے اعتبار سے حسین ہوتی ہے۔

پندرہویں سولہویں صدی عیسوی میں افلاطونیت کے احیاء اور لرافلاطونیت کے استحکام سے کچھ مفکرین کے یہاں دلچسپ فلسفیانہ خیالات کی نشوونما نظر آتی ہے۔ اس دور میں فنون لطیفہ میں مصوری، سنگتراشی اور فن تعمیر بہت سی اہم کتابیں لکھی گئیں۔ مارسیلیو فیسینو اس دور کا سب سے بڑا مفکر سمجھا جاتا ہے۔ وہ افلاطون اور فلاطینوس کا شارح و مفسر اور اطالیہ کی جدید اکیڈمی (اسکولہ) کا بانی ہے، اس کی صب سے زیادہ اہم تصنیف تھیولوجیا پلاٹونیکا (Theologia Platonica) ہے جس میں اس نے یونانی اور آگسٹائن کے جمالیاتی تصورات کو آگے بڑھایا اور افلاطون کے فیڈر (Phaedo) پر مبنی نظریہ تفکر (Theory of Contemplation) کا اضافہ کیا۔ اس نظریے کے تحت وہ کہتا ہے کہ روح ایک حد تک جسم کی طرف سے ہٹ کر افلاطونی ہیئتوں کے خالص عقلی شعور کی طرف چلی جاتی ہے۔ فنی تخلیق کے لئے یہ باطنی ارتکاز نہایت ضروری ہے۔ کیوں کہ وہ حقیقت سے لائق پرستل ہوتا ہے اور اس چیز کی پیش بندی کرتا ہے جو ابھی تک معروض وجود میں نہیں آتی ہے۔ یہی باطنی ارتکاز جمالیاتی تجربے کے لئے بھی ضروری ہے اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حسن کا ادراک صرف ذہنی قوتوں یعنی قوت بامرہ قوت سامعہ اور قوت تخیل کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ تخیلی حواس کے ذریعہ نہیں۔

فنون لطیفہ پر اس دور کی اہم تصانیف یونان باطنتا البرٹ کی با ترتیب مصوری



سنگ تراشی اور فن تعمیر پر مشتمل تین کتابیں ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ لیونارڈو ڈا وینچی (۱۴۵۲ء - ۱۵۱۹ء) کا بھی مصوری پر ایک مربوط مقالہ ہے۔ البرٹش ڈیوریر (۱۴۷۱ء - ۱۵۲۸ء) کی دو تصانیف بھی زیادہ اہم تصور کی جاتی ہیں۔ ایک تو "اقلیدس اور جیالوجی" ہے اور دوسری "انسانی تناسبات"۔ ڈیوریر حسن کی افادہ ای اقدار کا قائل ہے۔ اس کے خیال میں حسن کا انحصار بہت سی چیزوں پر ہوتا ہے اور سچا نقطہ اعتدال افراط اور تقریط کے درمیان ہے۔

افلاطون کی شاعروں پر ملامت اور ارسطو کا تصور المیہ اور تزکیہ نفس تحریک احیاء علوم کے مرکزی اور مسلسل موضوعات تھے۔ ارسطو کا ادبی تصور کہ شاعری عمل و حرکت کی نقل ہوتی چاہئے اور ہر ریس کا نظریہ کہ شاعری سے سرور انگریزی اور تعلیم کا کام لیا جاسکتا ہے، اس دور کی شعریات پر حاوی تھے۔

فلسفہ جدید اور روشن خیالی کے بانی رینے ڈیکارٹ (۱۵۹۶ء - ۱۶۵۰ء) نے جمالیات پر کومینیدیم میوزیکا کے عنوان سے ایک رسالہ لکھا جس میں تناسب اور ہم آہنگی کو ضروری بتایا۔ اس کا عملیاتی طریقہ اور اس کے اخذ کردہ نتائج نو افلاطونی جمالیات کے ارتقا میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس نے عام طور پر تصور کی کشش و صفائی، تعلیم کی درستی اور سخت گیری اور تغیر کے بنیادی اصولوں میں وجدانی ایقان پر زیادہ زور دیا جس کا اثر دیرپے برائیلو (۱۶۲۶ء - ۱۷۱۱ء) کی تصنیف فن شاعری (۱۶۷۳ء) اور پوپ کے تنقید پر مضمون " (۱۷۱۱ء) میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

سولہویں صدی عیسوی میں فنی تخلیقات اور ان کے عمل کے قواعد و ضوابط کی تصدیق ارسطو یا کلاسیک مصنفین کی تصانیف کی سند کے ذریعے کی جاتی تھی۔ جمالیات میں جدید عقلیت سے یہ توقع تھی کہ ان قواعد و ضوابط کی بنیاد کو، اس اصول متعارفہ کے استوارانہ کے ذریعے کہ فن فطرت کی نقل ہے، اور زیادہ استحکام بخشا جائے گا۔ چنانچہ تجربہ

یہ ہوا کہ ۱۷۱۵ء میں یسویں جنس نے ٹیکسپیئر پر ایک مقدمہ لکھا جس میں اس نے اس بات پر زور دیا کہ "عام فطرت" کا صحیح صحیح استحضار ہی فن کا مقصد ہونا چاہئے اور تصور کسی بھی چیز کو انفرادی طور پر نہیں بلکہ بحیثیت ایک نوع کے دیکھے۔ ۱۷۱۵ء میں رینالڈز نے اپنی تصنیف *discourses* میں تصور کو یہ مشورہ دیا کہ وہ فطرت پر تجربی طور سے غور کرے اور اپنی تخلیق میں کسی چیز کے نوعی اوصاف کو ہی پیش کرے۔

سترہویں صدی عیسوی میں قواعد و ضوابط کے استناد اور قطعیت پر اختلاف نے عقل اور تجربے کے تضاد کی شکل اختیار کر لی تھی۔ مثال کے طور پر فرانسیسی المیڈرا نگار کورنئی (۱۶۶۶ء - ۱۶۸۴ء) اپنی ایک تصنیف "تقری ڈسکورس" (*THREE DISCOURSES*) میں اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ڈرامے میں مکان، زمان اور امر واقعہ کی وحدت کو ملحوظ رکھنا چاہئے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہتا ہے کہ اصول و ضوابط کا غلام نہیں ہونا چاہئے کیوں کہ بعض اوقات ڈرامائی تاثیر یا سامعین کی لطف اندوزی کی خاطر ان اصولوں سے انحراف بھی کیا جاسکتا ہے یا ان میں کوئی حرم کی جاسکتی ہے۔ فرانس میں مولیر (۱۶۷۳ء - ۱۶۹۲ء) اور دیگر فرانسیسی مفکرین نے کورنئی کی رائے سے اتفاق کیا ہے۔ ۱۶۶۸ء میں انگریزی کے مشہور و معروف ڈراما نگار ڈرائیڈن (۱۶۳۱ء - ۱۷۰۰ء) نے ڈرامائی شاعری پر ایک مقالہ پسزد قلم کیا جس میں اس نے یہ تجویز پیش کی اگر ڈراما کسی مقصد کی تکمیل کے لئے ہوتا ہے تو اس کے کچھ اصول و ضوابط بھی ہونے چاہئیں لیکن یہ اصول و ضوابط محض امکانی ہوتے ہیں۔ ان کا انحصار تجربے پر ہوتا ہے۔ اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے جنس نے زمان و مکان کے ارسطو نما اصول کی سخت تنقید کی۔

سترہویں صدی عیسوی میں دیرپے برائیلو (۱۶۳۶ء - ۱۷۱۱ء) مشہور فرانسیسی



طنز نگار شاعر نے "فن شاعری" میں جمالیاتی نقطہ نظر سے شاعری کے مختلف اصناف کے اصول وضع کئے اور فن کے لئے حسن میں اعتدال، ادبی تناسب اور اخلاقی مقصدیت کے عناصر کو بنیادی قرار دیا۔

المانی فلسفی اور ماہر جمالیات بام گارٹن (۱۷۹۲-۱۸۷۶) کے مقالے "شاعری کے متعلق امور فلسفیانہ افکار" میں علم کے نظریے سے فن کے مابعد الطبیعیاتی طریق کو سمجھنے کی باضابطہ کوشش کی گئی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے بام گارٹن پہلا مفکر ہے جس نے جمالیات کے لئے لفظ ایسٹھٹکس (AESTHETICS) کو پہلی بار وضع کیا۔ بام گارٹن کا اصل مقصد شاعری اور بالواسطہ ان جملہ فنون لطیفہ کی توضیح پیش کرنا تھا جو ایک مخصوص ہیئت، سطح اور ادراک حسی پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اس کے نزدیک مادی مواد واضح اور مبہم دونوں طرح کا ہوتا ہے۔ اور شاعری ایک ایسا حسی اظہار خیال ہے جس میں واضح اور مبہم دونوں طرح کے تصورات ایک دوسرے کے ساتھ گتے ہوئے ہوتے ہیں۔ ایک نظم میں جس قدر واضح تصورات ہوتے ہیں اسی قدر اس میں صفائی اور شگلی پائی جاتی ہے۔ لہذا شاعری تخلیق اور اس کے محاکے اصولوں کو تخلیق کی شگلی و صفائی کے طریقوں کے ساتھ وابستہ ہونا چاہئے۔

بام گارٹن اپنی معروف و مشہور تصنیف "ایسٹھٹک" میں جمالیات کو حیاتی علم سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ کتاب مختصر مگر نہایت جامع ہے۔ اس میں شاعری اور دوسرے فنون سے بحث کی گئی ہے۔ اس کے اخلاقی انداز بیان نے گارتیزری نقطہ نظر کو زیادہ تقویت بہم پہنچائی۔

بام گارٹن کے جمالیاتی نظریے میں "تصور کمال" کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ ہذا وہ کمال کو حسن کی لازمی صفت تصور کرتا ہے اور احساس یا جذبے کی تکمیل کو حسن کا نام عطا کرتا ہے۔ اس کے نزدیک کائنات اپنے گوناگوں اور مختلف النوع

نظاروں کی کثرت میں ایک مکمل ہم آہنگی رکھتی ہے جس کو وہ وحدت کے نام سے تعبیر کرتا ہے اور اس وحدت کو وہ کمال اور کمال کو منظر حسن تصور کرتا ہے۔ جس شے میں کمال کا فقدان ہے اس کو وہ قبیح خیال کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے "حسن دیکھنے والے کو مسرت عطا کرتا ہے اور بد صورتی قابل نفیر ہے"۔

بام گارٹن کے نظریے فن کا بنیادی اصول تو نقالی ہی ہے۔ لیکن اس کا کہنا ہے کہ فن کار اس معنی میں فطرت کا نقال نہیں ہوتا کہ وہ فطرت کی ہر ہون نقل کرتا ہے، بلکہ اس کو ایک حقیقی معروض میں احساس و تاثر کا بھی اضافہ کرنا پڑتا ہے۔ اور اس ایک مکمل شے کی تخلیق کے عمل میں وہ فطرت کی نقل کرتا ہے۔ ایک مکمل شے کو فنکار ایک مربوط موضوع کے ذریعہ وحدت کا وہ وصف عطا کرتا ہے جو مرکز ثقل بن جاتا ہے۔

ایسے باطلو کا نظریے فن بھی بام گارٹن کے نظریے فن سے متاثر نظر آتا ہے۔ یسنگ (۱۷۲۹-۱۷۸۱) نے اپنی تصنیف "لاکون" میں شاعری اور مصوری سے بحث کرتے ہوئے ان کی الگ الگ اقدار کا جائزہ لیا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا وسیلہ اظہار علامات ہیں جن کو نقالی میں استعمال کیا جاتا ہے، لیکن شاعری اور مصوری اپنی اپنی نقل کی صلاحیتوں کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہوتی ہیں۔

یسنگ کا نظریہ حسن معروضی ہے کیوں کہ وہ حسن کے صرف مادی یا خارجی پہلو کا ہی قائل ہے۔ اور مادی حسن کے متعلق اس کا تصور مصوری، ہندی اور دفنی ہے۔ مصوری حسن سے اس کا مقصد وہ حسن ہے جو صورت پذیر ہوتا ہے، ہندی حسن سے مراد وہ حسن ہے جس میں ہندی تناسب پایا جاتا ہے۔ اور دفنی حسن سے مراد یہ ہے کہ حسی سادگی کا نہیں بلکہ زیبائش و آرائش کا مہر ہون منت ہوتا ہے۔

یسنگ، لاکون میں ایک جگہ کہتا ہے کہ مادی حسن ان مختلف حصوں کے تناسب عمل سے پیدا ہوتا ہے جن کو ایک نظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ لہذا اس امر کی ضرورت ہے



کہ انہی کے مختلف حصے ایک دوسرے کے پاس پاس ہوں اور وہ معروضات جن کے مختلف حصے ایک دوسرے کے نزدیک ہوتے ہیں صحیح معنی میں مصوری کے موضوعات ہیں اور صرف مصوری ہی ایک ایسا فن ہے جو مادی حسن کی نقل کر سکتا ہے۔

فن شاعری کے بارے میں وہ اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ شاعروں کو لازمی طور پر حسن کے عناصر ترکیبی کا یکے بعد دیگرے تفصیل کے ساتھ ذکر کرنا پڑتا ہے۔ لہذا اس مادی حسن کے بیان سے مکمل طور پر باز رہنا چاہئے اور اس بات کا احساس ہونا چاہئے کہ ان عناصر ترکیبی کو ایک تسلسل میں ترتیب دینے سے وہ تاثر پیدا نہیں کیا جاسکتا جو ان کو پہلو بہ پہلو رکھنے سے پیدا ہوتا ہے اور یہ کہ جب ہم ان پر اپنی نظر مرکوز کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہمارے سامنے کوئی مناسب تصویر نہیں آتی۔ اس کے علاوہ مخصوص وضع کے گوش و چشم، بینی و دہن کے مجموعی تاثر کا تصور اس وقت تک ہمارے ذہن میں نہیں آتا جب تک اسی طرح کے مختلف اعضاء جسمانی کا کبھی فن (COMBINATION) ہمارے ذہن میں موجود نہ ہو۔

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعری مادی حسن کی تصاویر پیش کرنے سے قاصر ہے لیکن اس کا مطلب ہے کہ شاعری حسن کو دلکشی اور جاذبیت میں تبدیل کر کے مادی حسن کے اظہار میں فن مصوری پر فوقیت حاصل کر سکتی ہے۔ حسن کی حرکت صورت کا نام دلکشی ہے۔ بصورت حرکت کی طوط اشارہ کرتا ہے لیکن فی الحقیقت اس کی بنائی ہوئی تصاویر بے حس و حرکت ہی ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر میں دلکشی پر تصنع ہوتی ہے۔ مگر شاعری میں دلکشی کا وصف فطری اور حقیقی ہوتا ہے۔

لیکن اس کے تصور حسن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ حسن کے وصف جلال کو اس کے وصف جمل سے زیادہ اکل سمجھتا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک مرد کا حسن نہ صرف صفت نازک کے حسن سے بلکہ کائنات کی ہر شے کے حسن سے اعلیٰ و اکمل ہے، لہذا اس کی

وہ مثالی حسن کہتا ہے۔

لیکن نے اپنے استدلال کی وضاحت اور تنقیدی بصیرت سے جمالیات کو ایک نیا موڑ عطا کیا۔

نوکلایکی تنقیدی نظریے کا ارتقا جمالیاتی بحث سے ہوا۔ اگر یہ مصنفین نے تجربیت کی بیکو تین روایت میں، جس کی بنا لیکن نے ڈالی تھی، پیروی کی، یہ لوگ فن کے نفسیاتی مطالعے میں دلچسپی رکھتے تھے۔ فنی کارنامے میں تخیل کی اہمیت اور جدت سے سترہویں صدی کے تجربیت پسند پوری طرح واقف نہ تھے۔ علم میں عقلیت پسندوں نے تخیل کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی۔ وہ اس کو خیالی پیکر تراشی کی صورت سمجھتے تھے، جو علم و آگہی میں کوئی ردل ادا نہیں کرتی۔ دیگارت ان کو تخیل کی غلط کاریوں سے تعبیر کرتا ہے لیکن لیکن نے قوت تنقید کو قوت حافظہ اور استدلال کی صف میں رکھ کر شاعری کے ساتھ مخصوص کیا۔

طامس ہوبز (۱۸۸۸ء - ۱۹۷۹ء) نے پہلی بار تخیل کا تجزیہ کیا۔ یعنی خیالی پیکر یا تشبیہات اس وقت تک ذہن میں موجود ہوتے ہیں جب احساس کی مغربیاتی حرکات رک جاتی ہیں۔ لیکن اس سادہ تخیل کے علاوہ جو بعض انفعال ہوتا ہے ایک مرکب یا مخلوط تخیل بھی ہوتا ہے، جو پرانی تشبیہات کو ترتیب دے کر نادر تشبیہات کی تخلیق کرتا ہے۔ ہوبز نے یہ بھی بتایا کہ ذہن میں سلسلہ ہائے خیال تلازمے کے اصول کے تحت ہوتے ہیں لیکن اس نے اس کی مکمل توضیح نہیں کی۔

تلازم خیالات کے نظریے کو باضابطہ نفسیاتی طور پر ہیڈم (۱۹۱۱ء - ۱۹۷۹ء) اور ہارٹے (۱۹۵۱ء - ۱۹۷۹ء) نے پیش کیا۔ ہیڈم کا یہ اصول کہ خیالات کے باہمی تلازم کا رجحان، مشابہت یا علت و معلول کے تعلق کے باعث پیدا ہوتا ہے، بہت سے ذہن ملیا کی تشریح کے لئے ایک کارگر اصول بن گیا۔ ہارٹے نے اس طریق کار کو اور آگے بڑھایا اور



تنقید کے باوجود اشعار ہر صدی عیسوی میں تلازمیت کے نظریے نے فنی مسرتوں کا تجزیہ کرنے میں ایک اہم رول ادا کیا۔

فنی کے نفسیاتی اثرات اور جمالیاتی تجربے کی تحقیق کے کام کا ارتقا دو طرح پر ہوا۔ (۱) مخصوص جمالیاتی اوصاف یعنی جمال اور جلال کے تجزیے اور توضیح کی تحقیق (۲) تنقیدی محاکمے یا ذوق کی ماہیت اور ترجیحہ جواز کی تحقیق۔ اشعار ہر صدی کے مفکرین نے موخر الذکر مسئلہ پر زیادہ زور دیا۔

ادائل اشعار ہر صدی میں شیفس بری (۱۸۱۰ء - ۱۸۸۵ء) نے حسن و جمالیاتی زندگی کا مقصد دکھایا ہے اور حقیقی حسن کو ہمارے عمل سے وابستہ بتایا ہے یعنی حسن فن کا وہ ہنر کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ لواطیونیوں کی طرح شیفس بری حسن کو غفی قوت کا اظہار سمجھتا ہے، جس کا بعید پانا مشکل ہے۔

شیفس بری کا فلسفہ بنیادی طور پر افلاطونی تھا، لیکن وہ اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ تناسب اور ہم آہنگی جس کا ادراک حسن کی شکل میں ہوتا ہے اس کا ادراک خیر کی صورت میں بھی ہوتا ہے۔ شیفس بری نے اس بصیرت کو اخلاقی حسن (MORAL SENSE) سے تعبیر کیا ہے جس کے ذریعہ سے تناسب و ہم آہنگی کا ادراک جمالیاتی اور اخلاقی دونوں شکلوں میں ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک جمالیاتی درک کی مخصوص صلاحیت کا تصور ذوق کے نظریے کی ہی ایک صورت ہے۔ اس کے علاوہ جمالیات کے ارتقا میں شیفس بری نے اور بھی کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں۔ اس نے لاطعلقی کو جمالیاتی رویہ کی ایک اہم خصوصیت قرار دیا اور فطرت کی بھیانک اور بے ڈھنگی ہیئتوں کی قدر شناسی کر کے اشعار ہر صدی میں حسن و جمال سے الگ جلال کو جمالیاتی وصف کی حیثیت سے زیادہ اہمیت دی۔

اڈلسن (۱۶۷۹ء - ۱۷۱۹ء) نے ۱۷۱۲ء میں اپنے جریدے "ایپیکٹیر" میں

ایک مقالہ جمالیاتی مسرت پر لکھا جس میں اس نے ذوق کو اس ذہنی استعداد سے تعبیر کیا جو تخیل کو سرور عطا کرنے والی تین باتوں یعنی رفعت (جلال) قدرت اور حسن کا ادراک کراتی ہے۔

فرانسس ہینس (۱۶۹۴ء - ۱۷۴۶ء) جو آئر لینڈ کا رہنے والا تھا۔ اس نے حسن نظم و ضبط ہم آہنگی اور ڈیزائن سے متعلق مفہامیں لکھے، وہ حسن مطلق اور حسن اضافی سے بحث کرتے ہوئے حسن مطلق کو ہر چیز سے ماورا کہتا ہے اور حسن اضافی کو ان معروضات کا حسن بتاتا ہے جو در سری چیزوں کی شبیہات ہوتی ہیں۔ ہم میں حسن مطلق کا تصور کثرت میں وحدت کے مشاہدے سے آتا ہے۔ اس نے جمالیاتی حسن اور تلازمے کے نظریے کے باہمی تعلق کا محاکمہ کیا ہے۔ تلازمے کی وجہ سے ہماری قوت تصدیق یا فیصلہ بعض اوقات بد صورت شے کو بھی خوبصورت سمجھنے لگتی ہے اور کسی واقعی خوبصورت شے کو بد صورت خیال کرنے لگتی ہے، چنانچہ یہ ضروری ہے کہ ہم میں قوت مشاہدہ یا جمالیاتی حسن سے الگ حسن کو دیکھنے کا نظری جذبہ اور جانچنے کا صحیح معیار ہونا چاہئے۔

دراصل ہینس نے شیفس بری سے باطنی حسن کا تصور مستعار لے کر جمالیاتی حسن کو اس قوت سے تعبیر کیا جو کسی معروض کے جمالیاتی اوصاف کے سامنے آنے پر تصور حسن کی تشکیل کرتی ہے۔ جمالیاتی حسن کا انحصار محاکمے یا تفکر پر نہیں ہوتا اور نہ یہ خارجی دنیا کے افادہ اوصاف سے متاثر ہوتی ہے اور نہ ایلاف تصورات یا تلازمے پر مبنی ہوتی ہے۔ ہینس کے نزدیک کسی معروض میں حسن کا احساس اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ ہمارے سامنے یک رنگی اور خورج کا ایک غلط تناسب پیش کرتا ہے۔

ڈیوڈ ہیوم (۱۷۱۱ء - ۱۷۷۶ء) نے جمالیات سے بحث کرتے ہوئے معیار ذوق



پر خاص توجہ دی ہے اور اس نے کہا کہ حسن عناصر ترکیب کی ایک ایسی تنظیم اور ساخت ہے جیسی کہ ہماری فطرت کی بنیادی سرشت، عادت یا تخیل کی جولانی سے ہماری روح کو سکون یا مسرت عطا کرنے کے لئے مناسب ہو ا کرتی ہے۔ اس نے "معیار ذوق" کے عنوان سے ایک مقالہ لکھا جس میں اس بات پر زور دیا کہ ذوق کا کوئی ایسا مخصوص معیار ضرور ہونا چاہئے جس کی بنیاد پر جمالیاتی کمالات کو غلط یا صحیح ثابت کیا جاسکے۔ اس کے نزدیک جمالیاتی محاکمے کے اصول، فنی تخلیقات کے ان اہم خصوصیات کے تحقیقی استخراج کے ذریعے سے وضع کئے جائیں جو ایک باصلاحیت، تجربہ کار، خاموش طبع اور غیر جانبدار مشاہدہ یا مطالعہ کرنے والے فرد کو مسرت عطا کرتی ہیں۔ کہیں افتاد طبع عمر ثقافت اور اسی قسم کے بہت سے اسباب ہیں جن کی حدود میں ہی جمالیاتی محاکمے کے دائرہ کا تعین کرنا ہر گز، اس کے علاوہ کوئی بھی ایسا معروضی معیار نہیں ہو سکتا جس کے ذریعے مختلف قسم کے اختلافات کو معقول طریقے سے حل کیا جاسکے۔

اٹھارہویں صدی کے مفکرین میں برک (۱۷۲۹-۱۷۹۷ء) بھی قابل ذکر ہے۔ اس نے اپنی تصنیف جلیل و جمیل کی اصل پر فلسفیانہ تحقیق کی روشنی میں ہمارے تصورات میں منظر یاتی اور عضویاتی سطحوں پر جمال و جلال کا جائزہ لیا۔ پہلے وہ اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ معروضات کی وہ کون سی خصوصیات ہیں جو ہمارے اندر جمال و جلال کے احساسات کو بیدار کرتی ہیں۔ حسن کے احساسات بغیر کسی خواہش کے جذبہ محبت کو برانگیختہ کرتے ہیں اور جلال کے احساسات کے بغیر کسی حقیقی خطرے کے جذبہ حسرت کو رو بہ کار لاتے ہیں۔ جلال کا احساس ایک قسم کے رعب و دبدبے پر مشتمل ہوتا ہے۔ لہذا کوئی بھی معروض جو تکلیف اور خطرے کے تصورات کو ابھار سکتا ہے یا وہ اسی قسم کے دوسرے معروضات سے وابستہ ہو یا ایسی صفات کا حامل ہو جن سے خوف و خطر کے تصورات پیدا ہوں، تو ہم اس کو جلیل کہہ سکتے ہیں۔ برک دلیل بھی پیش

کرتا ہے کہ، اہم قوت و جبروت، عدم وجود، خلا اور بے کرائی وغیرہ جلال کے بنیادی اسباب ہیں۔ حسن و جمال سے بحث کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ صفت نازک کے حسن و جمال کو دیکھ کر ابھرنے والا وہ جذبہ جس میں جذبہ شہوت کو دخل نہ ہو مکمل طور پر مثالی جذبہ (PARADISAL EMOTION) ہوتا ہے۔ جو معروضات نرم نازک صفت ستھرے، ہلکے پھلکے، لطیف و خوشگوار ہوتے ہیں ان سے لطیف و جمال کا احساس پیدا ہو سکتا ہے اس طرح وہ حسن کے لئے ملائمت و لطافت کو ترجیح دیتا ہے۔

آگے چل کر برک جمال و جلال کی تشریح عضویاتی اعتبار سے کرتا ہے کہ وہ کون سی چیز ہے جس کے باعث کسی معروض کے ادراک کی اوصاف جلال و جمال کے احساسات کو بیدار کرتے ہیں؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ کسی معروض کے ادراک کی اوصاف حقیقی محبت اور محبت کے مانند عضویاتی تاثرات کو بیدار کر کے جمال و جلال کے احساسات کو بیدار کرتے ہیں۔ اس کے نزدیک "حسن اعضائے جسمانی کے پورے نظام کو فرحت بخش کر اپنا عمل شروع کرتا ہے"۔ برک کا یہی مفروضہ عضویاتی جمالیات کے ارتقار کی اولین کوشش تصور کیا جاتا ہے۔

برک نے یہ مسئلہ بھی اٹھایا کہ فن فطرت سے برتر ہے یا فطرت فن پر فوقیت رکھتی ہے؟ یہ سوال آج بھی غور طلب ہے۔ برک دیے تو فن کو فطرت پر فوقیت نہیں دیتا لیکن فطرت کی نقالی سے فن کار کو جو کہ مسرت حاصل ہوتی ہے اس لئے فن فطرت سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ اس کا فلسفہ حسن حقیقت پسندانہ ہے۔

بہر حال اٹھارہویں صدی میں جمالیاتی تحقیق پر بہت کچھ کام ہوا۔ اس دور کے مفکرین نے جمال و جلال کے نظریے کو آگے بڑھایا اور معیار ذوق کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ اس جمالیاتی تحقیق کے دور میں کچھ ایسے غیر معمولی ادیبوں اور مفکروں کا



ذکر ضروری ہے جنہوں نے جمال و جلال پر کچھ دیکھ ضرور لکھا اور مہمہ حاضر میں بھی توجہ دیا جاتے ہیں۔ مثلاً ایکٹریٹنڈر جیرارڈ، ہنری ہوم، ہفت بلیر، طامس ریڈ، ژاں پیر گوٹسارڈ، ایبے ولبر، والٹیر (۱۶۹۴-۱۷۷۸) دس ماری انڈرے اور دیدرود (۱۷۱۳-۱۷۸۲) قابل ذکر ہیں۔

اٹھارہویں صدی کے آخر میں ایک المانی مفکر کانٹ (۱۷۲۴-۱۸۰۴) کی شخصیت ابھر کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ پہلا جدید فلسفی ہے جس نے جمالیات کو نظام فلسفہ کا لازمی جزو قرار دیا۔ اس نے اٹھارہویں صدی کے جمالیاتی مسائل کی تنقید کی فلسفے کی شکل میں از سر نو تشکیل کی اور اس سلسلہ میں چند اہم سوالات اٹھائے۔ مثلاً جلال و جمال کے محاکمات کس طرح ممکن ہیں؟ یعنی اگر وہ واضح طور پر موضوعی ہیں تو پھر ان کی عام صحت کے مقدر دعوے کو کس طرح صحیح ثابت کیا جاسکتا ہے؟ کانٹ نے اپنی دو تصانیف تجزیہ حسن (ANALYTIC OF THE BEAUTIFUL) اور تجزیہ جلالت (ANALYTIC OF THE SUBLIME) میں اس بات سے تفصیلی بحث کی ہے کہ جن محاکمات کی عام صحت کا دعویٰ کیا جاتا ہے وہ موضوعی بھی ہوتے ہیں۔ کانٹ محاکمات حسن اور محاکمات ذوق کو ایک ہی تصور کرتا ہے۔ اس نے حسن اور ذوق کا تجزیہ چار پہلوؤں یعنی کیفیت، کینت، مقصد کے ساتھ تعلق اور معروض کی جہت کے مطابق کیا ہے جس کا خلاصہ حسب ذیل طریقے پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

- (۱) ذوق کسی معروض کے محاکمے کی قوت یا استعداد کا نام ہے یا یہ خوشگواہی اور ناگوارہی سے مکمل لا تعلق کے ساتھ معروض کے استحضار کا ایک طریقہ ہے۔
- (۲) حسن وہ ہے جو آفاقی طور پر بغیر کسی مخصوص تصور کے مسرت عطا کرتا ہے۔
- (۳) معروض کی مقصدیت کی ہیئت کا نام ہی حسن ہے۔ اور اس کا ادراک

معروض میں مقصد کے افکار کے بغیر ہی ہوتا ہے۔  
(۴) حسین وہ شے ہے جس کو بغیر کسی مخصوص تصور کے مسرت عطا کرنے والا معروض سمجھا جاتا ہے۔

کانٹ نے جمالیاتی شعور کی دو تعریفیں کی ہیں اول ایجابی اور دوم سلبی، جمالیاتی شعور کی ایجابی تعریف یہ ہے کہ ”جمالیاتی شعور حسن و عقل کا مقام اتصال ہے۔ اور سلبی تعریف یہ ہے کہ ”جمالیاتی شعور کا تعلق ذوق و مجرد عقل سے ہے اور دمیائی تشفی اور اخلاقی تسکین سے۔ کانٹ کی یہ دونوں تعریفیں ناقص معلوم ہوتی ہیں۔ کانٹ حسن کی موضوعیت کا قائل ہے اور وہ ذوق کی قوت محاکمہ کو کسی موضوعی تصور کرتا ہے۔

کانٹ اپنے ابتدائی مباحث میں تو جمیل و جلیل میں کسی قسم کے ترکیبی ربط کا قائل نہیں معلوم ہوتا لیکن اس کے آخری مباحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اس کے ذہن میں جمیل و جلیل کے ترکیبی ربط کی گنجائش پیدا ہو گئی تھی، وہ جلال کو بھی جمال ہی کی ایک قسم تصور کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ حسن کا احساس فطری معروضات کے شاہد پر مبنی ہے۔ اور فکری معروضات عقل کائنات کی فنی تخلیقات ہیں اور جلال کا احساس بے پیکری اور خوف و دہشت پر مشتمل ہوتا ہے۔ لہذا یہ دونوں اقدار روح انسانی کو بالیدگی عطا کر کے اخلاقی ضرورت اور مقصد کی تکمیل کرتی ہیں۔

کانٹ کے جمالیاتی نظریات سے پہلے جرمن شاعر ڈرامہ نگار شلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵) نے استفادہ کیا۔ اس نے ان خیالات میں ثقافت اور آزادی کے بہت سے عمیق مسائل کا حل تلاش کرنے کی کوشش کی اور اپنے مضامین، نظموں اور بالخصوص ان مکتوبات میں جو اس نے ”انسان کی جمالیاتی تعلیم“ پر قلم بند کئے، کانٹ کے حسن و فن کے نظریے کی تجدید کر کے نوکائیں طرز فکر کی بنیاد ڈالی جس کے ذریعہ سے ادبی



حیاتی منزل سے گزر کر عقلی اور مکمل انسانی زندگی کی منزل تک رسائی حاصل کر سکتا ہے۔ شلر آدمی کے اندر دو طرح کی *impulses* کا پٹ چلاتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہو کر ایک بلند ترین سطح پہنچ جاتی ہیں جہاں ایک نئی تحریک کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جس کو وہ آزادی عمل سے تعبیر کرتا ہے۔ یہی وہ اپلس ہے جو جیتی جاگتی شبہات یا دنیا کے حسن سے متاثر ہوتی ہے۔ آزادی عمل کی تحریک آزادی اور ضرورت کے ایک مخصوص امتزاج پر مشتمل ہوتی ہے۔ بالارادہ طور پر اصول و ضوابط کی پابندی بھی آزادی عمل کی تحریک کو متاثر کرتی ہے اور آدمی کے نفس نفیس کو حسی فطرت کی غلامی سے نجات دلا کر صحیح معنی میں انسان بناتا ہے اور اس کو سماجی کردار عطا کرتا ہے۔ شلر کے یہاں فن انسان کو عمرانی بناتا ہے اور انسانیت کا علمبردار ہے۔

شیلنگ (۱۸۵۴-۱۸۷۵) پہلا مفکر تھا جس نے اس نظریہ مطلق (ABSOLUTE STAND POINT) کی تحقیق کا دعویٰ کیا۔ فلاطیونس کے بعد وہ پہلا فلسفی ہے جس نے فن اور حسن کو ایک نظام فلسفہ کا مرکزی موضوع بنایا۔ اس نے اپنی تصنیف "مادرائی تصویریت کا نظام" میں فطرت اور فرد کے نفس کے مابین اختلافات کو دور کر کے مفاہمت اور معاملت کی کوشش کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فنی وجدان کے وقت فوراً ہی نفس پر شعوری اور لاشعوری دونوں قسم کی کیفیات طاری ہوتی ہیں اور غور و فکر کے ساتھ ساتھ الہام والقا بھی ہوتا ہے۔ ایک غیبی تخلیق قوت غیر شعوری سطح پر اسی طرح مصروف عمل ہوتی ہے جس طرح شعوری طور پر فنی عمل ہوتا ہے۔

شیلنگ کے خطبات میں "مادرائی عینیت" "مطلق عینیت" میں تبدیل ہو جاتی ہے اور فن ایسا وسیلہ بن جاتا ہے جس کے ذریعہ وجود مطلق کا مکمل اظہار ہوتا ہے شیلنگ کے نزدیک حسن اور عقل کی مکمل وحدت کا دوسرا نام جمالیاتی خاکہ ہے۔

جمالیات کا عینیتی نظام فکر میں واضح طور پر ہیگل (۱۸۰۷-۱۸۳۱) کے خطبات میں ملتا ہے جو ۱۸۲۹ء میں غلاسنی آف فائن آرٹس کے عنوان سے کتابی شکل میں شائع ہوئے۔ ہیگل کے فلسفے کی بنیاد ذہن مطلق کا تصور ہے اور مذہب فلسفہ اور فن اس کے ہی میں مظاهر ہیں۔

ہیگل کے نزدیک جب فن میں آئیڈیا خیال حسی شکل اختیار کر کے اپنے آپ کو ہمارے حواس پر ظاہر کرتا ہے تو اسے حسن کہتے ہیں اور جب فن حسی شکل میں روحانیت کی تاثیر پیدا کر دیتا ہے تو ناظر کے سامنے صداقت کا حیرت انگیز انکشاف ہوتا ہے اور پھر وہ یہ دیکھتا ہے کہ میں کیا ہوں اور کیا ہو سکتا ہوں؟ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ فطرت تصور مطلق کو حسی و مادی شکل عطا کرنے کی کسی حد تک صلاحیت ضرور رکھتی ہے لیکن انسانی فنون میں اس کا مادی اظہار اعلیٰ ترین شکل میں ہوتا ہے۔

ہیگل کا خیال ہے کہ فن پارہ فطرت کی تخلیق نہیں ہوتا بلکہ انسان کے ذریعہ ہی مومن وجود میں آتا ہے۔ وہ لازمی طور پر صرف انسان کے لئے ہی ہے اور کسی نہ کسی شکل میں اس کا وسیلہ اظہار مادی اور حسی ہوتا ہے اور وہ حواس کو ہی متاثر کرتا ہے اور کسی نہ کسی مقصد کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔

ہیگل نے فن کے جدیاتی ارتقا کا نظریہ بھی بڑی تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کے نزدیک فنی ارتقا کی تین منازل ہیں جن سے فنی شعور کی تاریخ کا خاکہ مرتب ہوتا ہے۔

(۱) علامتی فن یعنی فن تعمیر

(۲) کلاسیکل یعنی فن سنگ تراشی

(۳) رومانی۔ مصوری، موسیقی اور شاعری۔

ہیگل کے اس نظریہ کے مطابق علامتی فن تعمیر میں صحیح استحضار کی قوت کی



بہ نسبت صرف شکل تراشی ہی کی زیادہ مستحکم ہوتی ہے۔ لہذا اس میں دو خامیاں پائی جاتی ہیں۔ پہلی یہ کہ اس کے ذریعہ پیش کیا ہوا حسن یا تصور ہمارے شعور کو برائے نام متاثر کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس کے وسیلہ اظہار میں مادی عنصر بہت زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن کلاسیکی فن یعنی سنگ تراشی میں یہ دونوں خامیاں بڑی حد تک دور ہو جاتی ہیں کیوں کہ بقول ہیگل کلاسیکی فن میں حسن یا تصور کی صحیح تجسیم ہوتی ہے۔ اور اس کا وسیلہ اظہار بھی نسبتاً کم مادی ہوتا ہے۔ بحیثیت عجمی کلاسیکی فن میں آئینہ اور "ایچ" کی ہم آہنگی قائم ہو جاتی ہے اور ان کے درمیان ایک قسم کا توازن بھی پیدا ہو جاتا ہے مگر فن کا ارتقا صرف اسی منزل پر ختم نہیں ہوتا کلاسیکی یعنی سنگ تراشی کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس میں حسن یا تصور کو مادی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ لہذا کلاسیکی فن جہاں تخلیق حسن کی حسی تجسیم کو اعلیٰ مقام حاصل ہوتا ہے وہاں یہ بھی ہے کہ اس معیار کے فن کا دائرہ زیادہ وسیع نہیں ہوتا۔ تصورات لامتناہی ہوتے ہیں جن کا مکمل اظہار حسی تجسیم یا مادی شکل میں ناممکن ہے اس لئے ایک ایسے فن کی ضرورت پیش آتی جس کا وسیلہ اظہار نسبتاً کم مادی ہو اور اس کا دائرہ عمل بھی زیادہ وسیع ہو تاکہ لامتناہی تصورات کا مکمل اظہار ہو سکے۔ اس قسم کے فن کو ہیگل روحانی فن سے تعبیر کرتا ہے جس کے ذیل میں مصوری، موسیقی اور شاعری آتے ہیں۔ روحانی فن کا تجزیہ کرتے ہوئے ہیگل نے کہا کہ اول الذکر دونوں فنون شعور کی خارجی سطحوں پر ہی بسٹک کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن روحانی فن شعور کی گہرائیوں میں اتر کر ایک روحانی عمل بن جاتا ہے۔ ہیگل کے اس نظریہ کو ہم مختصر الفاظ میں اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ علامتی فن میں ابلاغ سے زیادہ خیال مادی ہوتا ہے۔ کلاسیکی فن میں خیال اور ابلاغ کا توازن ملتا ہے اور ان دونوں کے برعکس روحانی فن میں خیال ابلاغ پر غالب آ جاتا ہے اور روحانیت کی طرف لے جاتا ہے۔

اگرچہ ہیگل کے نظریہ حسن و فن پر بہت سے اعتراضات کئے گئے لیکن انیسویں صدی میں المانی جمالیاتی طرز فکر پر ہیگل کے فلسفہ حینیت کا ہی غلبہ رہا۔ اس صدی کے نصف آخر میں مفکرین اور فن کاروں کے یہاں اس کے اثرات کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ انیسویں صدی کے رعب آخر میں شینگ کے فلسفہ نظرت کے زیر اثر فقط احساس میں روحانی انقلاب پیدا ہوا اور جرمن اور انگریزی زبانوں کے شعراء نے ادبی تخلیقات میں نئی ہیئتوں کی جستجو شروع کی جن کے سبب فن کے مروجہ نظریات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ امام طور پر رومانیت پسندوں نے فن کو فن کار کے ذاتی جذبات و احساسات کا اظہار تصور کیا جس کا ثبوت ہمیں درڈنر درتہ کی لیریکل بلیڈ کے مقدمہ، شیلی (۱۸۰۶ء) کی "ڈیفنس آف پوسٹری"، رسل کی "دلٹ از پوسٹری" نیز اور بہت سے المانی اور فرانسیسی رومانیت پسندوں کی تحریروں میں ملتا ہے۔ اس حمد میں فن کاروں کے لئے اپنی ذات اور شخصیت ہی قوجہ کامرکز تھی۔

اس دور میں فن کے دو قومی نظریہ کی ایک نئی ترویج پیش کی گئی جس میں قوت تخیل کو فن کار کا ایک خاص ملک اور صدقات کے ارداک کی اہم صلاحیت قرار دیا گیا۔ کاشت کی ماہرانی حینیت کی روحانی ترجمانی کر کے کہ قوت تخیل خالق اور ایک الہامی قوت ہے جو فطرت اور اس کے رموز کا انکشاف کرتی ہے۔ فلیگل، بلیک، ہیزلٹ اور بوردیئر نے قوت تخیل کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ کورج نے تخیل اور راہر میں فرق کی وضاحت کی، اس کا نزدیک راہر حافظہ کی ایک شکل ہے جو ابتدائی حسی مواد کو از سر نو ترتیب دیتی ہے اور قوت تخیل وہ قوت ہے جو ان کو آپس میں جوڑ کر ایک نئی شکل مرتب کرتی ہے۔ ابتدائی اور ثانوی قوت تخیل کا فرق فکار کی شعوری اور غیر شعوری تخلیقی قوت کے اظہار کی شکل میں رد واپنا ہے۔ کورج کے اس نظریہ کی توجہ شروع شروع میں بڑی پرندہ رمانیت کی گئی لیکن بالآخر فلاطونس اور المانی حینیت پسندوں کے زیر اثر اس نظریے کو رد کر دیا گیا۔



کو روح فنی تخلیق کو رشتہ وحدت میں جکڑے ہوئے ایک ایسے کل سے تعبیر کرتا ہے جس کی اصل قوت اس کے باطن میں مضمر ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک تخیل اور لطافت خیال دو مختلف چیزیں ہیں۔ وہ فطرت کو جاندار اور اس سے متعلق فنی کائنات کو بہ اعتبار ساخت ہنظم و زندہ سمجھتا ہے۔

رومانی دور میں علامت نگاری کو اہمیت حاصل رہی تھیلیگل اور بردلیئر نے استعارہ اور اسطور میں دلچسپی لی۔ انگریزی رومانی شعراء بالخصوص وردزورتھ نے فنانہ شاعری میں دشت و مرغزار کی منظر نگاری کی اور شاہدے اور تجربے کی اہمیت پر زور دیا۔ اواخر انیسویں صدی میں فرانسیسی علاقیت نے فروغ پایا۔ بردلیئر، رمبو اور طارے نے علامت پسندی کو شاعری کی قلب ماہیت قرار دیا اور اس بات پر زور دیا کہ موجود فی الخمارج علامتی معروضات شاعری کی جان ہیں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں آرتھر شوپنہار (۱۸۲۸ء۔ ۱۸۹۰ء) کی تصنیف "عالم بہ حیثیت ارادہ و تصور" کائنات میں حسیات کے پس منظر میں شائع ہونے کی وجہ سے جلد قبول عام حاصل نہ کر سکی، لیکن آہستہ آہستہ اس کی رومانی قنوطیت، الہامیت اور فن میں موسیقی کی مرکزی حیثیت کی وجہ سے وہ جمالیات میں اس صدی کی ایک اہم دستاویز بن گئی۔

شوپنہار ہستی موجودات کی اصل بجائے "تصور مطلق" کے ارادہ مطلق کو بتاتا ہے۔ اور ارادہ مطلق کا خارجی اظہار حسن ہے۔ چنانچہ وہ لکھتا ہے۔

"جب ہم یہ کہتے ہیں کہ یہ چیز حسین ہے تو اس کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ وہ ہمارے جمالیاتی غور و فکر کا معروض ہے۔ ایک طرف تو ہر چیز کا خالص معروضی انداز پر شاہدہ کیا جاتا ہے اور دوسری طرف "ارادہ مطلق" ہر ایک چیز میں کسی نہ کسی حد تک اپنے آپ کو خارجی شکل میں ظاہر کرتا ہے اور اس لحاظ سے ہر چیز ایک تصور کا اظہار ہوتی

ہے۔ لہذا ہر چیز حسین بھی ہوتی ہے۔

حسن انسانی کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ حسن انسانی ایک معروضی اظہار ہے جس سے مراد یہ ہے کہ وہ ارادہ مطلق کی مکمل اور اعلیٰ ترین مادی شکل ہے۔ شوپنہار کے نزدیک فنون لطیفہ کی بنیاد وجدان پر ہے اور وجدان کا موضوع وہ تصورات ہیں جن کو وہ افلاطونی تصورات سے تعبیر کرتا ہے۔ یہی وہ تصورات ہیں جن کو فن میں پیش کیا جاتا ہے۔ چونکہ تصور زمان و مکان کی قید سے آزاد ہوتا ہے لہذا اس پر غور و فکر ہمارے لئے باعث سکون و راحت ہوتا ہے اور ہمیں ارادے کے مستقل دباؤ سے نجات مل جاتی ہے۔ فن کا اصل مقصد تصور کا ابلاغ و اظہار ہے جس کے ذریعہ وہ انسان کو ارادے کی غلامی سے آزاد کر کے سرت مطاکر بنا دیتا ہے۔

موسیقی کو وہ اپنے ارادے کی تجسیم کی بلند ترین شکل تسلیم کرتا ہے۔ کیوں کہ اس میں اول تا آخر ایک ہی تخیل کو مجموعی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ موسیقی "دوسرے فنون کی طرح تصورات کی نقل نہیں ہوتی بلکہ خود ارادے کی نقل ہے۔ جس طرح الفاظ کو عقل کا ترجمان کہا جاتا ہے اس طرح موسیقی جذبات و تاثرات کی زبان ہے جو براہ راست ہمارے حواس کو متاثر کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موسیقی کا اثر دوسرے فنون کے مقابلے میں زیادہ قوی ہوتا ہے۔

شوپنہار کے نظریہ موسیقی سے انیسویں صدی کی جمالیات میں ایک نیا اضافہ ہوا جس سے دیگر ماہرین جمالیات متاثر ہوئے۔

المانی مفکر لٹشے (۱۸۴۴ء۔ ۱۹۰۰ء) نے رومانی فن کو فراریت کا مصداق سمجھ کر کمی تسلیم نہیں کیا۔ اس کے جمالیاتی تصورات غتھر فوٹس کی شکل میں تھے، جس کو اس کے انتقال کے بعد ۱۹۰۱ء میں "عزم طاقت" (THE WILL TO POWER) کے حوالے سے کتابی شکل میں شائع ہوئے۔



نظریے کی پہلی تصنیف "روح موسیقی سے المیہ کی پیدائش" (THE BIRTH OF TRAGEDY FROM THE SPIRIT OF MUSIC) ۱۸۷۶ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ اس تصنیف میں اس نے ٹریجڈی (المیہ) کا یہ نظریہ پیش کیا کہ المیہ دو بنیادی محرکات کے باہمی ربط سے معرض وجود میں آتا ہے۔ ان دونوں محرکات کو وہ ڈائیونیزس اور اپولونیزس اسپرٹ (DIONYSIAN AND APOLLONIAN SPIRIT) سے تعبیر کرتا ہے۔ پہلے محرک سے تجربے کی مسرت انگیزی اور دوسرے سے نظم و ترتیب اور تناسب کی ضرورت مراد ہے۔ نظریے کے نظریہ فن میں پہلا محرک ہی غالب نظر آتا ہے اور وہ اس بات پر مصر ہے کہ ٹریجڈی ترک دنیا کی تعلیق اور زندگی کی نفی نہیں کرتی بلکہ مصائب سے خیر و آزا ہونے کا سبق دیتی ہے۔ وہ فن کو تقویت اور زندگی کے مترادف سمجھتا ہے۔ اس کے یہاں زندگی کے اثباتی نظریہ اور فن کی افادیت کو اہمیت حاصل ہے۔

انقلاب فرانس کے بعد صنعت و حرفت کی ترقی کے ساتھ ساتھ سیاست معاشرہ اور معاشرے میں بھی نئی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان بدلتے ہوئے حالات کی روشنی میں فن کار اور سوسائٹی کے باہمی رشتے پر از سر نو غور کیا گیا اور بہت سے فن کار اس نتیجے پر پہنچے کہ ہمیں سوسائٹی کی کوئی پروا نہ کرتے ہوئے اپنی فنی تخلیق کو بہت سی حس اور اہمیت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرنی چاہئے۔ اس تصور کے ابتدائی نقوش نہیں جرمین رومانی مفکرین ویکن روڈر اور لٹروگ کے یہاں ملتے ہیں۔ ۱۸۲۰ء کے لگ بھگ اس تصور نے فن برائے فن کے نظریے کی شکل اختیار کر لی، ۱۸۳۰ء تک یہ نظریہ فرانس اور اس کے بعد انگلستان میں ایک اخلاقی مسئلہ بنا رہا۔ دسلر اور آسکر وائلڈ نے اس کی پر زور تائید کی، دراصل یہ نظریہ فن کی خود مختاری کا ایک اعلان تھا اور اس مقصد فن کار کو اخلاقیات اور سماجی قود سے نجات دلا کر فنی صحت کی اعلیٰ اقدار کی طرف مائل کرنا تھا۔ تصویریں گو تیرا اور فلوری نے اپنی تحریروں کے ذریعہ فنی آزادی کا اعلان کیا

اور فن برائے فن کی تبلیغ کی۔ وہ کانٹ کے اس رویہ سے کہ فن کو آزاد ہونا چاہئے، متاثر ہے۔ اس دور میں حقیقت نگاری (جس کو ایمیل زولا فطرت نگاری سے موسوم کرتا ہے) کا نظریہ مقبول ہوا۔ جس کا مقصد ادب کو فطرت انسانی اور سماجی حالات کا آئینہ بنانا کہ ایک تجربی حیثیت ملنا تھا۔ فلوری اور زولا کے یہاں حقیقت نگاری سے یہ مراد ہے کہ فن کا روبرو دیکھ کر احساس دل پسند اور تجزیاتی زاویہ نگاہ سے اس طرح پیش کرے کہ زیادہ قد و زبر جیسے مرکبات ہیں۔

ہیولٹ تین (۱۸۲۴-۱۸۹۴) نے انگریزی ادب کی تاریخ میں فن پر نسل، ماحول اور عہد کے اثرات ضروری بتائے ہیں۔ کیوں کہ ان کی روشنی میں ہی فن پارے کی فصیح قدر و قیمت کا تعین ممکن ہے۔ چنانچہ اس نے ادبی تاریخ لکھنے میں یہی نقطہ نظر اپنایا ہے۔ روسی ادبی ناقدین بیلنسکی، پرنشورسکی اور میساریو کی نظر میں ادب فی الواقع حقیقت (FACTUAL REALITY) کی نقل (REPRODUCTION) ہے۔ پرنشورسکی تو فن کی وہی قدر تصور کرتا ہے جو ایک فرورگرافر کی ہوا کرتی ہے۔ پساریو کے نزدیک فن عملی تصورات کو دوسروں تک پہنچانے کا ایک وسیلہ ہے۔

یہ نظریہ کہ فن ایک سماجی قوت عمل ہے اور فن پر سماجی ذمہ داری مائد ہوتی ہے۔ سب سے پہلے فرانسیسی ماہرین عمرانیات کلوڈ سینسن، کامت، چارلس فوریر اور جوزف پراڈ دھون نے پیش کیا۔ انھوں نے اس تصور کی سخت تنقید کی۔ فن بذات خود ایک مقصد ہو سکتا ہے اور اس میں ایک ایسے منصفانہ سماجی نظام کے منصوبے پیش کئے جاسکتے ہیں جس میں حسن اور افادیت کا با مقصد امتزاج پایا جائے۔

جان رکن (۱۸۱۹-۱۹۰۰) اور ولیم مورس (۱۸۱۳-۱۸۹۰) وکٹوریائی انگلستان میں جمالیات کے بڑے ناقد تھے، انھوں نے کہا کہ اس دور میں انسان ایک مشین بن کر رہ گیا ہے اور اس کو انکسار ذات کی کوئی آزادی نہیں۔ اس میں ذوق سلیم کا فقدان ہے، حسن



انہماک سے فروغ دیا۔ اور فن کے قطعاً آزادانہ زندہ رہنے کے حق پر اعتراض کیا۔ کیوں کہ کوئی فن بھی زمانے سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا اور فن پارے کے جانچنے کے لئے عہد کا پس منظر ضروری ہے۔ وہ اپنی تصنیف "فن کیا ہے" میں فن کو ترسیل کا ایک طریقہ کہتا ہے کہ اس کے ذریعہ جذبات کی عکاسی سے نتائج برآمد کئے جاسکتے ہیں۔

مثلاً شائے کے نزدیک فن نہ تو حسن کے تصور مطلق کا منظر ہے اور نہ ایک کھیل ہے جس میں انسان اپنی فاضل قوت کو خارج کرتا ہے۔ دیہ خارجی عقیدت کے ذریعہ سے انسانی جذبات کا اظہار ہے اور نہ یہ خوشگوار معروضات کی تخلیق ہے۔ بلکہ یہ انسانوں کے درمیان اتحاد کا ایک وسیلہ ہے جو ان کو ایسے تاثرات و احساسات کے رشتے میں متحد کرتا ہے۔ جو زندگی، افراد، انسانیت کی فلاح و بہبود کے لئے ناگزیر ہوتے ہیں۔

مثلاً شائے کی تحریروں سے انسانی اخوت کا تصور ابھرتا ہے۔ اس کے نزدیک بڑا فن وہی ہے جو سیدھے سچے احساسات کی نمائندگی کرے تاکہ انسان ایک دوسرے سے قریب آسکیں، یا اخوت کے جذبے کو تازہ کرے۔

جمالیات پر بیسویں صدی سے پہلے کسی اس قدر دلچسپی اور اتنے متنوع طریقوں پر خود نہیں کیا گیا تھا۔ اس دور کی کچھ غیر معمولی شخصیتیں اور اہم رجحانات قابلِ توجہ ہیں۔

بیسویں صدی کا مقبول اور موثر جمالیاتی تصور اطالوی عالم بینڈ ٹوکر دیے (۱۸۶۶-۱۹۵۲) نے پیش کیا ہے۔ وہ اپنی تصنیف "جمالیات بحیثیت اظہار اور علم لسانیات" میں جمالیات کو تشاللات یا وجدانی درک کا علم کہتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق شعور کی پہلی سطح پر احساسات کا خاص حسی مواد ہوتا ہے اور جب وہ ارتقائے صفائی اور شگفتگی اختیار کر لیتے ہیں تو وجدانات کی شکل میں بدل کر رہنا ہوتے ہیں۔ خارجی مادی عمل سے الگ موزوں اظہار ہی فن کی تخلیق کرتا ہے۔ لہذا وہ یہ فارمولہ پیش کرتا ہے۔

وجدان = اظہار



مولان روتز کی ایک رفاصہ (۱۸۹۱ء) تولوز لاریک۔ فرانس

فطرت کو تباہ کیا جا رہا ہے اور فن کو بے لطف بنادیا گیا ہے۔ مودس اپنے خطبات میں یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ جس قسم کے فن کی ہم توقع رکھتے ہیں اس کے لئے آج کے اقتصادی اور سماجی نظام میں اساسی تبدیلیوں کی سخت ضرورت ہے۔ فن دراصل انسان کی محنت اور جفاکشی کی مسرت کے اظہار کا ایسا وسیلہ ہونا چاہیے جس سے فن کار اور بینک دونوں ہی پوری طرح لطف اندوز ہو سکیں، اس طرح ولیم مودس فن کا عوامی تصور پیش کرتا ہے۔ یعنی فن عوام کا ہو اور عوام کے لئے ہو۔

اس صدی میں فن کے سماجی تصور کو لیوٹا شائے (۱۸۲۸-۱۹۱۰ء) نے نہایت



یعنی وجدان کا نام اظہار ہے جس کی تفصیل یہ ہے کہ فنی ناکامی یا ناکام اظہار کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وجدان کو مکمل اظہار کا موقع نہیں ملا، بلکہ ارتسام پورے طور پر وجدانی نہ ہو سکا، اس موضوعی انداز کا مقصد خارجی جسمانی حرکت سے بالاتر فنی تخلیق کرنا ہے۔

آر۔ جی۔ کو لنگ ڈوڈ (۱۸۸۹ء-۱۹۴۲ء) نے اپنی تصنیف "نظریات فن" میں کرپے کے بنیادی خیال یعنی جمال اور اظہار کو آگے بڑھایا، اور اس میں امتنانے کئے۔

مشہور فرانسیسی فلسفی ہنری برگساں (۱۸۵۹ء-۱۹۴۱ء) نے بھی وجدان کا نظریہ پیش کیا لیکن اس کی نوعیت کرپے سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے نزدیک وجدان یا شعور ذات کی جبلت کے ذریعے سے ہیں اس حقیقت مطلق تک رسائی حاصل ہوتی ہے جس کو ہمارے ٹیکنیکی تعلقات (SPATIALIZING INTELLECTS) اکثر دہشتہ مسخ کر دیا کرتے ہیں۔ یعنی وجدان ہم کو اصل حقیقت تک پہنچنے اور محو ہونے پر آمادہ کرتا ہے۔ مگر زمان و مکان کی قیود کی بنا پر ہمارا ذہن حقیقت تک رسائی حاصل کرنے میں اکثر ناکام رہتا ہے۔ اس نے تعقل اور وجدان کے مابین امتیاز کرتے ہوئے فن کے لئے موخر الذکر کو ضروری بتایا۔ عموماً فن کار وجدان کی خداداد قابلیت سے سرفراز ہوتا ہے اور بیشتر فن پارے اسی کا کرشمہ ہیں۔ برگساں کا تصور بہت سے اہل زبان و ادب کی توجہ کا موجب رہا۔ اس کی مزاحمت اس کی مختلف تحریروں اور بالخصوص اس کی مشہور تصنیف "تخلیقی ارتقا" (۱۹۲۳ء) میں ملتی ہے۔

فرانسیسی فلسفی شراک بارمین (۱۸۸۲ء-۱۹۲۳ء) نے فن کو جمال سے موسوم کیا۔ اس کے فلسفے کی اساس تخلیقی وجدان ہے۔ اس کے خیال میں حظ صرف ذہن یا معروض سے نہیں بلکہ دونوں کی ہم آہنگی سے حاصل ہوتا ہے۔ جمالیات میں اس کا اہم کارنامہ فن اور شاعری میں تخلیقی وجدان کے نام سے ہے۔

آسٹریائی مفکر فرانتز (۱۸۹۵ء-۱۹۳۹ء) نے تحلیل نفسی کا نظریہ پیش کیا۔ وہ سوال کرتا ہے کہ تخلیقی ادیب کن سرچشموں سے مواد حاصل کرتا ہے؟ اور ہیں کس طرح متاثر کرتا ہے۔

اور ہمارے اندر ایسے جذبات جگاتا ہے جن کے متعلق ہمیں خود بھی کوئی علم نہ تھا۔ اگر ادیب بے پوچھیں تو اسے خود بھی معلوم نہ ہو گا لیکن ہم اگر اپنے اندر کسی ایسے عمل کا سراغ لگائیں جو تخلیقی ادیب سے ملتا جلتا ہو تو شاید ہم ادیبوں کی خلائی کی حد تک پہنچ سکیں۔ چنانچہ ہم خیال پرست حرکات و سکنات کے لئے بچپن کی طوطی لوٹنا ہو گا۔

بچہ کا محبوب ترین مشغلہ کھیل ہے جو تخلیقی ادیب کی طرح خود اپنی دنیا آباد کرتا ہے۔ وہ اپنے کھیل کے متعلق بہت سنجیدہ ہوتا ہے اور جذباتی بھی اور اپنی تخلیقی کائنات کو حقیقی دنیا سے جوڑتا بھی ہے۔ یوں ادیب کی فینٹسی اور بچہ کے کھیل میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ وہ فینٹسی کو حقیقت سے بہت واضح طور پر جدا کرتا رہتا ہے۔ ادیب کے تخلیق کارانہ تعبیر از حقیقت ہونا اس کے آرٹ کی تکنیک پر اثر انداز ہوتا ہے کیوں کہ اکثر چیزیں اصلیت میں کوئی لطف نہیں دیتیں مگر فینٹسی میں خوشگوار معلوم ہوتی ہیں بہت سے ہیجانی جذبات دراصل ازیت رساں ہوتے ہیں۔ ایک فن پارہ میں ان کی ماہیت بدل جاتی ہے تو مسرت بخشتے ہیں۔

بچہ بڑا ہو کر کھیل کو ترک کر دیتا ہے لیکن اسے اپنے بچپن کے سہانے لمحات یاد رہتے ہیں۔ اب وہ کھیلنے کے بجائے فینٹسی تخلیق کرنے لگتا ہے اور دن کے خواب دیکھتا ہے۔ بڑے اپنی فینٹسی سے بچپن کے ہیں اور اسے چھپانا چاہتے ہیں اور اپنی انتہائی ذاتی ملکیت کی طرح اس کو بڑی محبت سے پوشیدہ رکھتے ہیں۔ رات کے خوابوں کی طرح دن کے خواب اور فینٹسی بھی ہماری ناکمل اور نا آسودہ آرزوؤں کی ترجمان ہیں۔

ناولوں اور افسانوں میں ہیں ایک ہیرو ملتا ہے جو تمام مشکلات پر فتح پاتا چلا جاتا ہے۔ یہ ہیرو اصل میں ادیب کا اپنا ایکو ہے۔ ہیرو کے عشق میں تمام عورتیں مبتلا ہوتی رہتی ہیں۔ یہ بھی ادیب کی اپنی فینٹسی ہے جسے وہ ہیرو کے روپ میں ظاہر کرتا ہے۔ نفسیاتی ناول میں ہیرو کی اندرونی زندگی پیش کی جاتی ہے۔ ان میں جدید



ناوٹ اپنے ایگو کے مختلف حصے کر کے گویا اپنی ذہنی زندگی کی الجھنوں کو متعدد دکر دلا کر  
کے قالب میں ڈھال دیتا ہے۔

جیسا فرائڈ نے پہلے کہا کہ دن کے خواب دیکھنے والوں کو اپنی فینٹسی سے شرم آتی  
ہے اور وہ انہیں چھپاتے ہیں۔ اگر وہ ظاہر بھی کریں تو یہیں ان سے کراہیت محسوس  
ہوگی یا ان کا کوئی اثر نہیں ہوگا۔ لیکن جب ایک تخلیقی ادیب اپنے بارے میں بتاتا ہے  
تو ہم ان انکشافات کو اس کی ذاتی فینٹسی سمجھ کر اس سے لطف حاصل کرتے ہیں۔ ادیب  
اس میں کیسے کامیاب ہوتا ہے یہ اس کا ذاتی راز ہے اور ہماری کراہیت پر غلبہ پانا  
اس کی فنی تکنیک کی کامیابی ہے۔ ادیب اس تکنیک کو دو طرح استعمال کرتا ہے۔ وہ  
اپنی انانیت زدہ دن کے خوابوں کی شدت کو ان کا بھیس بدل کر یا تبدیل کر کے کم کر دیتا  
ہے۔ یا وہ اپنی فینٹسی کے جمالیاتی لطف کے ذریعے رشوت دیتا ہے۔ اس قسم کے لطف  
کو ہم INCENTIVE BONUS یا FORE PLEASURE کہیں گے جو ہم کو اس لئے  
پیش کیا جاتا ہے کہ PSYCHIC سے پیدا ہونے والی زیادہ بڑی مسرت کا چشمہ جاری  
ہو سکے۔

فرائڈ کے خیال میں سارا جمالیاتی حظ جو ایک تخلیقی ادیب پیش کرتا ہے اسی  
FORE PLEASURE کی نوعیت کا مالک ہے اور ذہنی تناؤ سے آزادی حاصل کرنے  
کے بعد ہم ایک تخلیقی ادیب پارے سے حقیقی طور پر لطف اٹھاتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس طرح  
ایک ادیب خود ہمیں بغیر کسی احساس جرم یا شرم کے دن کے خوابوں سے لطف اندوز ہونے  
میں ہماری مدد کرے۔

انرویکہ میں فطرتیت پر کام کرنے والے فلسفیوں نے جمالیات میں زندگی اور کچر کے  
تعلق پر زور دیا۔ مثلاً جارج سنتیانہ (۱۸۶۳-۱۹۵۲) نے اپنی کتاب "فنی میں عقل" میں  
فنون لطیفہ اور افادہ فنون کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہوئے اس بات کو حق بہمان

قرار دیا کہ فنون لطیفہ مثالی نمونہ اور عقلی زندگی کا جزو و لا ینفک ہوتے ہیں۔ اس کی پہلی کتاب  
"احساس حسن" مشاہدہ یا دروں یعنی کی نفسیات پر ایک اہم مقالہ ہے۔ جس میں اس نے  
یہ نظریہ پیش کیا کہ "حسن معروضی مسرت ہے" سنتیانہ کے اس نظریہ نے فنی کے بحرانی  
مطالعے کے لئے ایک نیا محرک عطا کیا۔

فطرتی جمالیات کا مکمل اور بھرپور اظہار جان ڈروی (۱۸۵۹-۱۹۵۲) کی  
تصنیف "فنی بحیثیت تجربہ" میں ملتا ہے۔ اس کی ایک اور تصنیف "تجربہ اور فطرت"  
ہے جس میں اس نے تجربے کے اتمامی پہلو سے بحث کی ہے اور فنی کو "معراج فطرت"  
سے تعبیر کیا ہے۔ کیونکہ تجربہ عمل کی مختلف سطحوں سے گزر کر جمالیاتی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔  
کر دے کی طرح اس کے خیال میں فنی اظہار میں ہے۔ اور اظہار سے ہی مطالب و معانی  
کا انکشاف ہوتا ہے۔ فنی کے ذریعہ کچل صفت کو ابھارا اور سماج سدھار کو پھیلایا  
جاسکتا ہے۔ جان ڈروی کے جمالیاتی نقطہ نظر نے دوسرے معاصر فن کاروں کو متاثر کیا۔  
ڈی۔ ڈبلو۔ برال، یوس اور اسٹیفن پیپر آگڈن اور رچرڈز کی تحریریں اس نقطہ خیال  
کی وضاحت کرتی ہیں۔ ابلاغ سے متعلق انہوں نے سائنسی زبان اور شاعری کی زبان میں  
امتیاز کیا ہے اور شاعری کو جذبات انسانی کے اظہار کا بہترین ذریعہ قرار دیا ہے۔

دور جدید کے فلسفے میں معنیات ایک اہم موضوع بحث ہے جس کا اثر جمالیاتی  
مباحث پر بھی پڑ رہا ہے۔ آگڈن اور آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اپنی تصنیف "معنی کے معنی"  
میں اس بات پر زور دیا کہ ادیبوں کو زبان کے اشاراتی اور جذباتی عمل میں امتیاز کرنا  
چاہئے۔ انہوں نے بالخصوص دو باتوں کی طرف اشارہ کیا۔ پہلی بات تو یہ کہ سائنٹفک  
اور شاعرانہ زبان کو ایک دوسرے سے مینز کرنا چاہئے۔ شاعر فنی کی زبان لازمی طور پر  
جذباتی ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ حسن اور جمالیاتی قدر کے نمائندگی کی اساس خاص  
جذبات ہوسکتی ہے۔ آگڈن اور رچرڈز کے نظریات سے جان ہاسپرس، چارلس اسٹیونسن



اور مورس و تزیں متاثر نظر آتے ہیں۔

انیسویں صدی میں کلاسیکی اور قدیم دیوالا سے دلچسپی کافی حد تک بڑھ چکی تھی جس نے فن اور ادب کو معنیاتی نقطہ نظر سے دیکھنے کی طرف اور زیادہ مائل کیا۔ سر جیمز فریزر نے "سنہری ٹہنی" (GOLDEN BOUGH) میں یونانی المیہ، یونانی دیوالا اور مذہبی رسومات و روایات پر نئے سرے سے روشنی ڈالی۔ جین ایلین ہیریس نے یونانی ڈراموں اور پرانے قصوں کو مذہبی رسم و روایت سے ماخوذ بتایا۔

یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱) نے اس سلسلہ میں ایک اور قدم بڑھا کر کہا کہ ادب کے اشارتی عناصر قدیم تشالات یا آرکی ٹائپ ہیں جو انسان کے اجتماعی لاشعور سے رونما ہوتے ہیں۔ عصر حاضر میں ادب کی توضیح و تشریح کے لئے قدیم تشالائی نمونوں کی تحقیق کو اس قدر اہمیت دی گئی کہ وہ جدید ادبی تنقید کا ایک مسلہ ضروری بن گئی۔

ارنٹ کیسائر (۱۸۷۴-۱۹۴۵) نے ثقافت کی تحقیق کے نئے فلسفیانہ انسانیات پر زور دیتے ہوئے ثقافت، زبان، اسطور، فن، مذہب اور سائنس کے علامتی ہیئتوں کے مطالعہ کے لئے نوکناٹی نظریے کو آگے بڑھایا۔ اس نقطہ نظر سے انسان کی اپنی دنیا انہیں علامتی ہیئتوں سے متعین ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر اسطور کی قدیم دنیا لازمی طور پر سائنس یافتہ کی دنیا سے بالکل مختلف ہے۔

کیسائر کے فلسفے نے دور جدید کے امریکی فلسفیوں و برہنہ نگار اربن اور سوزن لینگر کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ مارشل اربن نے اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی کہ جمالیاتی علامت الہامی قسم کی بصیرتی علامات ہیں۔ سوزن لینگر (۱۸۹۵- ) نے اپنے فن کو "کثیت" "احضاری علامات یا مشابہت" کے پیش کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ موسیقی اظہارات یا مضامین ایک صدا نہیں بلکہ انسان کے ادراک بالحواس کی شکلوں کو علامتی طور پر پیش کرتی ہے۔ پھر

اس نظریے کو اس نے دوسرے فنون لطیفہ پر منطبق کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا کہ جمالیات و رشتہ انہماک سے ہے یا تاثر سے؟ اس نے اپنی تحریروں میں تاثر کی اہمیت پر زیادہ زور دیا ہے۔ وہ فنون کے قوی محرک ذوق، تاثر، ہیئت، بیان اور التباس کو قرار دیتی ہے۔ سوزن لینگر کے نزدیک پر معنی ہیئت (SIGNIFICANT FORM) ہر فن کا جوہر ہے اور اسی وجہ سے کسی فن کو آرٹسٹک یا فنی کہا جاتا ہے۔

• اظہار کی مقبول اصطلاح پر غور و خوض کے بعد موسیقی کی معنویت کا مطالعہ ہوا۔ جمالیات میں اس اصطلاح کو بار بار مختلف معنوں میں بار بار استعمال کیا گیا مثلاً کلاویئر کے مشہور مگر مبہم فقرے پر معنی ہیئت کو رد جرفرائی نے فلوپیر کے "مرکزی اظہار کے خیال" سے ماثل کیا۔ بیل کے خیال میں کسی پیکر نگاری میں "اظہار" کی تلاش میں جا بجا کیا ہے۔ یہ تلاش "پر معنی ہیئت" کی ہونی چاہئے۔ غالباً اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں آرٹسٹ کے اظہارات یا اس کے جذبات کی دستاویز کا متلاشی نہیں ہونا چاہئے۔

سوزن لینگر سوال کرتی ہے کہ اس جذبہ کو کیا وہی چیز سمجھا جائے جس کو فلوپیر "آئینہ" کہتا ہے۔ ایک فن پارہ جذبات اور آرٹسٹ کی ذہنی کیفیات کا بے ساختہ اظہار ہے۔ انسانوں کی تصاویر ان کے جذبات کی فائز نگاری یا اس سوسائٹی کی عکاسی کرتی ہیں جس کو اس میں پیش کیا گیا۔

وہ فن کار کی لاشعوری خواہشات اور ان کی دہشتوں کی بھی نماز ہوتی ہیں لیکن انسان اور اس کی سوسائٹی کی عکاسی ہمیں آرٹ کے علاوہ دوسری چیزوں میں بھی مل سکتی ہے جن کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔

موسیقی میں سرود کا آواز پڑھاؤ انسانی جذبات سے مشابہت رکھتا ہے۔ سر جذبات کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے تخلیق کئے جاسکتے ہیں۔ ایک دوسرے سے جڑے جاسکتے ہیں اور پہچانے جاسکتے ہیں اور ان کے جنرل پیٹرن کو بار بار دہرایا جاسکتا ہے یعنی آواز



ایک ایسا میڈیم ہے جس کو آپ اپنی مرضی کے مطابق کمپوز کر سکتے ہیں اور دہرا سکتے ہیں۔ جبکہ جذبات کے ساتھ یہ ممکن نہیں۔ اس طرح سروں کو بطور کیمبل استعمال کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ موسیقی اس لئے اہم ہے کہ اس کا گہرا تعلق ہمارے جذباتی زندگی سے ہے۔ موسیقی صرفاً کے جذبات کے بجائے اس کے ادراک حساسیت کا علامتی اظہار ہے۔ یعنی موسیقی ایسا علامتی فلام ہے جس کے ذریعے موسیقار انسانی حسیت سے آگاہ ہوتا ہے اور دوسروں کو آگاہ ہی بخشتا ہے۔ اب یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم زبان کو علامت تصور کرتے ہیں اور موسیقی کسی قسم کی زبان نہیں ہے کیوں کہ یہ الفاظ سے عاری ہے۔ اس کی معنویت مختلف ہے۔ زبان کی طرح یہ طے شدہ تلازمے نہیں رکھتی۔ ہم اس کی لطیف رستوں کو ان کے مناسبت سے معانی پہنا سکتے ہیں۔ موسیقی میں حساسیت اور زندگی کے سانچے کا مفہوم ہے۔ اسے فوراً محسوس کیا جاسکتا ہے اور یہ داخلی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس طرح موسیقی ایک پرمعنی ہیئت ہے جو ایسے تجربات کا اظہار کر سکتی ہے جن کے اظہار سے زبان قاصر ہے۔ جذبہ، زندگی، حرکت اور احساس اس کے مفہوم میں شامل ہیں۔ سوزن لینگر کے خیال میں موسیقی کی یہ مخصوص تصویری آرٹ کے مجموعی نظریہ کو جنم دے سکتی ہے جو تمام فنون لطیفہ کے لئے مشترک ہو سکتی ہے۔

۱۹۳۹ء میں چارلس ڈبلیو مورس نے بھی اپنے مقالات "جمالیات اور نظریہ علامات" اور "سائنس، آرٹ اور تکنالوجی" میں سوزن لینگر سے ہی ملتا جلتا نظریہ پیش کیا۔ وہ فنی تخلیقات کو اوصاف قدرتی، شیمیائی علامات سے تعبیر کرتا ہے۔

کارل مارکس (۱۸۱۸ء-۱۸۸۳ء) اور فریڈرک اینگلز (۱۸۲۰ء-۱۸۹۵ء) جرمنی ادیت کے فلسفے کے بانی ہیں۔ انھوں نے جمالیات کے بنیادی اصولوں پر غور و فکر کے بعد اظہار خیال کیا۔ کہ موضوع اور موضوع میں خاص رشتہ ایک نئی جمالیاتی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس جمالیاتی رشتہ کی بنیاد تاریخی اور سماجی ہے جس کو اعلیٰ سے

اعلیٰ ترقی شکل دینے میں انسانی محنت کا بڑا حصہ ہوتا ہے اور جو ایک نئے تاریخی اور سماجی حریفان کا ذریعہ بھی ہے۔ اس کے بعد پچاس سال تک مارکسیت کے حامی تفصیل کے ساتھ اس پر اپنی رائے دیتے رہے۔ اس نظریہ کے مطابق فن دوسرے تمام عوامل کی طرح تہذیبی تعمیر ادلی سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا تعلق تاریخی، عمرانی اور بالخصوص اقتصادی حالات کی بنا پر ہو سکتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہنا چاہئے کہ فنی تخلیق اور اس کے تاریخی دھڑائی پس منظر کے درمیان باہمی ربط و تعلق کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ایک حد تک فن سماجی حقیقت کا آئینہ دار ضرور ہوتا ہے لیکن فن کی اصل ماہیت کو صرف اسی مفہوم میں مقید کرنے سے مارکسی جمالیات اور دوسرے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ کارل مارکس کو خود کہنا پڑا کہ معاشرے کے کردار اور اس کے فن کے درمیان ہر دو مطابقت ہونا آسان بات نہیں ہے۔

مارکسی ادب میں جدلیت اور اضافیت کو خصوصیت حاصل ہے۔ اس میں انسان دوستی اور خیر کے عناصر نمایاں ہیں۔ لیکن حسن کو زندگی کے مترادف سمجھتا ہے۔ تاریخ کے ساتھ ساتھ حمد حاضر سے آگاہی، زندگی کا حقیقت پسندانہ مشاہدہ اور سماجی بہتری کے لئے کوشش پیہم، مارکس فکر و جمالیات میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔

۱۹۱۷ء کے انقلاب روس سے قبل جارج پلیخانوف نے فن برائے فن کے نظریہ کی مذمت اور فن کار کی سماج سے لاطعلق پر سخت نکتہ چینی کرتے ہوئے مادی جمالیات کو فروغ دیا لیکن انقلاب روس کے بعد ایک ایسا دور آیا جس میں روسی مارکسیت پسند اور ہیئت پسندوں کے مختلف گروہوں کے درمیان اس موضوع پر آزاداد مباحث ہوئے۔ ٹرڈشکی نے یہ سوال اٹھایا کہ کیا فن کو محض تاریخی و عمرانی حالات کی روشنی میں ہی اچھی طرح سمجھا جاسکتا ہے یا اس کے اپنے بھی کچھ اصول ہوتے ہیں؟ کیا فن طبقاتی کشش کا ایک موثر ہتھیار ہے؟ یا ایک مجموعی ماحصل ہے جس کے ذریعہ اشتراکی معاشرہ



اس تصور جمالیات نے بیسویں صدی کے ربع اول میں دو ادبی تحریکوں کی شکل اختیار کر لی، پہلی روسی ہیئت پرستی کی تحریک تھی جس کا آغاز ۱۹۱۵ء میں ہوا، اور اس کے بعد ۱۹۲۰ء میں یہ تحریک بالکل دب کر رہ گئی۔ اس کے علمبردار روسن جیکبسن، وکٹر شلووکی بورس آئی کن ہام اور بورس تو ماشیونسکی تھے، دوسری امریکی اور برطانوی نئی تنقید کی تحریک تھی جس کا آغاز ۱۹۲۹ء-۱۹۳۰ء میں آئی۔ اے۔ رچرڈز کی علی تنقید سے ہوا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز (۱۸۹۳-۱۹۷۹ء) جمالیات میں فن کی قدروں پر زور دیتا ہے اور شاعر کو عام آدمی کے مقابلے میں اسے لئے برتر سمجھتا ہے کہ وہ اپنی آرزوؤں کو بہتر طریقے پر ترتیب و تنظیم دیتا ہے اپنے تجربوں کو مربوط شکل میں بیان کرتا ہے اور توازن قائم رکھتا ہے۔ ولیم ایپسن، رینے ویک اور آسٹن وارن کی تصانیف میں اس تحریک کی توجی ہوئی۔

گسٹالٹ نفسیات کی تصوری سب سے پہلے اواخر انیسویں صدی میں جرمنی اور آسٹریا میں پیش کی گئی۔ ایڈمنڈ ہسرل (۱۸۵۹-۱۹۳۸ء) نے اس تحریک کا آغاز کیا۔ اس مفکر کا نام مظہریت یعنی PHENOMONOLOGY کے فلسفے سے وابستہ ہے۔ اس فلسفے کی چند الفاظ میں تشریح مشکل ہے۔ ایک منظر یا PHENOMENON وہ شے ہے جس کا فوری ادراک کیا جاسکتا ہے لہذا جوہر یا ماہیت کا ادراک اس فلسفے کی بنیاد ہے۔ گسٹالٹ نفسیاتی تجربے کے ATOMISTIC جوہری یا ذروی تجزیے کے رد عمل کے طور پر ظہور میں آیا۔ ذروی نظریے کے تحت معروض کے تجزیے کو سادہ ترین جزویات میں تحلیل کرنے کے بعد ہر جز کو علیحدہ علیحدہ ANALYSE کیا جاتا ہے اور تجزیے کو ان تمام جزویات کا مجموعہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس جرمن لفظ گسٹالٹ (GESTALT) کا مطلب PATTERN سا پنہ یا مجموعی نظام CONFIGURATION سمجھ لیجئے یعنی اجزاء کا مجموعی نظام یا سا پنہ

اصلاح کا منتظر رہتا ہے؛ لیکن اس قسم کے مباحث پر حکومت کی طرف سے اس وقت پابندی لگا دی گئی جب ۱۹۳۰ء میں پارٹی نے پہلی آل یونین کانگریس آف رائٹرز کے موقع پر فنون کو اپنے ہاتھوں میں لے لیا اور یہ طے پایا کہ اشتراکی حقیقت نگاہی فن کا ایک مسئلہ نظریہ ہونا چاہئے۔ آندرے زیڈنوف اور گوردکی، سوویت نقطہ نظر کے جب ترجمان ہوئے تو یہ مباحث خود بخود ختم ہو گئے مگر ایچکلز کا مرکزی تصور ہمیشہ غالب رہا کہ فن کار سماجی قوتوں کا علمبردار ہے اور اس کی نمائندگی وہ اپنے کرداروں کے ذریعے کرتا ہے۔ اس طرح فن کار انقلابی تحریک کو آگے بڑھانے اور پھیلانے میں کار اہم نکالا انجام دیتا ہے۔ جمالیات میں مارکسی ادب، حسن و زندگی کی مثبت اور صالح قدروں کا حامل ہے۔ اس نظریے کے تحت کرٹوفر کا ڈویل "التباس اور حقیقت" میں لکھتے ہیں کہ ہر سنجیدہ ادب انسانی زندگی کی بے لاگ تصویر ہوتا ہے۔

دور حاضر کے جدیداتی مادی جمالیات کے تصور میں کچھ تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں جن کو بالخصوص ہنگری کے مارکسیت پسند ادیب جارج لیوکاس کے کارنامے "معاصر حقیقت نگاری کے معانی" اور پولینڈ کے مصنف اسٹیشن مرادسکی کی تحریروں میں دیکھا جاسکتا ہے۔

بیسویں صدی کے بہت سے نظریاتی عالموں اور نقادوں نے فنی تخلیق کی خود مختاری پر زور دیا اور اس انداز فکر کو سب سے پہلے ایڈورڈ ہنس لک نے اپنی تصنیف "موسیقی میں حسن" (۱۸۵۳ء) میں پیش کیا۔ کلاویو بیل نے "فن" (۱۹۱۴ء) اور روبر فرائی نے "بصیرت اور وضع" (۱۹۲۰ء) میں اس نظریے کی مزید وضاحت کی۔ ان لوگوں کی تحریروں موسیقی اور مصوری کے علاوہ دیگر فنون پر بھی صادق آتی ہیں جن میں ماہیت سے متعلق لکیروں، رنگوں اور شکلوں کے اتحاد و اتصال سے بحث کی گئی ہے۔ ان کے یہاں فن کے لئے ہیئت سب سے زیادہ اہم ہے۔



جو ایک مخصوص کلیت کی تشکیل کرتا ہے۔ گشتاٹ نظریے کے مفسرین کا کہنا ہے کہ  
اجزاء کا انفرادی تجزیہ کلیت کو سمجھنے میں معاون نہیں ہو سکتا کیوں کہ اجزاء کے  
تفاعل اور باہمی انحصار ہی سے کلیت بنتی ہے۔ گشتاٹ کے اجزاء الگ الگ  
اپنی کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔ ہسرل نے گشتاٹ اوصاف کی منظر پر معروضیت  
پر زور دیا۔ اس کے نزدیک وہ مظاہر جن کو محسوس کیا جاسکتا ہے یا جو خیالات  
ہم ان سے اخذ کرتے ہیں۔ وہی اصلیت ہیں۔ ہسرل پر تنقید کرتے ہوئے فرانسیسی  
مصنف مائیکل ڈیفرن اپنی تازہ کتاب (۱۹۸۱) *ESTHETIQUE ET PHILOSOPHIE*  
میں لکھتا ہے ہسرل کے فلسفہ منظریت نے ایسے ضابطوں (جن میں ادبی تنقید بھی  
شامل ہے) کو متاثر کیا جو صحیح معنوں میں فلسفیانہ نہیں تھے اور اس فلسفے کے  
ڈانڈے مابعد الطبیعیات سے جا ملے۔ ایک مستقل موضوعیت یعنی *SUBJECTIVITY*  
ہسرل کا خاص تقسیم ہے اور عینیت پرستی پر مبنی ہے لیکن ہم اس کی بازگشت ایسے  
فلسفوں اور خیالات میں بھی پاسکتے ہیں جو مابعد الطبیعیات سے علیحدہ ہیں۔ ڈیفرن  
کہتا ہے کہ معروض کی حقیقت بہر حال برقرار رہے گی اور خیالی معروض ہمیشہ غیر حقیقی  
رہے گا۔

امریکن ماہر جمالیات ٹامس منرون نے گشتاٹ نفسیات کے اصولوں کے مطابق  
ہیئت کے ادراک کے ذریعے فطرت اور فن کی اہمیت پر روشنی ڈالی۔ رومن اٹارٹون  
نے بھی اسی نظریے کے تحت ادبی تخلیق کے چار عناصر صوت، معانی، ماحول کی قیاسی  
جہتوں اور مضمر تناظرات کو ضروری قرار دیا۔

گرٹ کو فکا نے بھی اپنی تصنیف "آرٹ کی نفسیات کے مسائل" (۱۹۳۷)  
اسی نظریے کی روشنی میں لکھی۔

جرمن مفکر اور ماہر نفسیات فریڈرک پرلز (۱۸۹۳ء - ۱۹۷۷ء)، فرائیڈ

کوہلر در تعینر وغیرہ کے علاوہ زمین فلسفے اور فلسفہ منظریت سے بھی متاثر تھا۔ پرلز بھی  
فلسفہ وحدت فطرت یعنی *NOELISM* کا قائل تھا جس کی رو سے فطرت مختلف متضاد  
عناصر کے بجائے کلیت کی حامل ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ رویہ زمین میں بھی ملتا ہے۔ پرلز  
کے نزدیک فرد اور اس کا ماحول ایک ہی دائرے میں ایک دوسرے پر اثر انداز  
ہوتے رہتے ہیں۔ چنانچہ پرلز نے فرائڈ کے برعکس دے ہوئے عوامل کے بجائے  
ان ظاہری مواد پر زور دیا جو باہم نفسیاتی تصادم کے ذریعے فرد کی شخصیت کو متاثر  
کرتے ہیں۔ اخصی کے بجائے حال اور لمحہ بہ لمحہ گذرتی زندگی پر لز کے نزدیک اس  
مطالعے کے لئے اہم تھی۔

مائیکل ڈیفرن نے مورس مارکو پونٹی اور ژان پال سارتر کے منظریاتی نظریے کی  
طرح جمالیاتی معروضات اور دنیا کی دوسری چیزوں کے درمیان فرق کا تجزیہ کیا۔ اس نے  
اس بات کا پتہ لگایا کہ ہر جمالیاتی معروض کے خارجی اظہار میں بنیادی فرق فن کار کی اپنی  
شخصیت اور ذات کے شعور کی بنا پر ہوتا ہے۔ آندرے ژید نے صحن زندگی میں اور زندگی  
کے لئے آزادی ضروری سمجھی۔ وہ سچائی اور خلوص کے ساتھ زندگی کو فن میں سمونے کی  
کوشش کرتا رہا۔ اس کی تحریروں میں زندگی کی وسعت اور صحن ہے جو رواداری اور انسان  
دستی پر مبنی ہے۔

مائیکل گر اور سارتر کی تحریریں فن کے وجود پر فلسفے کو پیش کرتی ہیں اس سلسلہ  
میں مائیکل گر کی تصنیف مطبوعہ ۱۹۵۷ء اور آرتور رونی فایکوک کی کتاب فن اور وجودیت ۱۹۷۰ء اہم  
ہیں۔

بیسویں صدی کے عظیم مفکر سارتر اور جمد ساز مصور پکاسو جدید مغربی ذہن  
کے دو ایسے نمائندے ہیں جن کے نظریات اور فنی تخلیقات انقلاب آفریں ثابت ہوئے  
ہیں۔ زبان اور مصوری دونوں کی سالمیت کے متعلق مردوبہ نظریات بیسویں صدی ہی میں ٹوٹ



پھرٹ چکے تھے۔ سارتر (۱۹۰۵ء-۱۹۸۱ء) کا خیال ہے کہ زبان کا یہ بحران دراصل شادی کا بحران ہے۔ اس کے سماجی اور تاریخی عناصر جو بھی رہے ہوں، اب فوٹ یہ آپہنچا ہے کہ مصنف نہیں جانتا کہ الفاظ کو کس طرح استعمال کرے۔ اب وہ لفظوں کو محض ادھورے طور پر ہی پہچان پاتا ہے۔ الفاظ اب نہ اس کے تابع ہیں نہ اس کے ترجمان۔ آسمان، زمین اور اس کی اپنی زندگی اب ان اجنبی آئینوں میں منعکس ہے۔

جارج ہاورڈ بویر نے اپنی تصنیف "سارتر اور آرٹسٹ" کے تعارف میں سارتر کے ان نظریات سے تفصیلی بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ سارتر ایک فن پارے کو ایک تخیلی شے کہتا ہے۔ مثال کے طور پر شاہ چارلس ہشتم کی اس پیشنگ کے متعلق جو فلورنس کی ایک مشہور آرٹ گیلری میں موجود ہے، سارتر نے لکھا ہے کہ دیکھنے والے کی توجہ سب سے پہلے اس حقیقی شے یعنی پیشنگ پر مرکوز ہوتی ہے جو سامنے آویزاں ہے۔ حقیقی شے سارتر کی مراد تصویر کا فریم رنگ اور کینوس ہیں کہ جب تک ناظر محض ان حقیقی چیزوں پر اپنا دھیان رکھے گا اسے محض یہ مادی شے ہی دکھائی دیتی رہے گی۔ جب ناظر کی توجہ اس کی اپنی تجزیاتی دنیا میں شامل اس مادی تصویر سے ہٹ کر خود چارلس ہشتم پر مبذول ہوگی، جمالیاتی معروض اسی وقت نمودار ہوگا۔ جو دیگر نظر آئے گا وہ روض میں چھپا مستطیل کینوس نہیں بلکہ ایک معروض ہوگا لیکن غیر حقیقی۔ یہ جمالیاتی معروض حقیقی دنیا سے تعلق نہیں رکھتا۔ جب کہ وہ پیش کی دنیا کو تخیلی شعور کے ذریعے اراداً معدوم کر دیا جائے تب ہی یہ معروض ظاہر ہوگا۔ یہ روزمرہ کے تجربات کی دنیا میں شامل نہیں۔ ناظر اراداً اس کو اپنی گرفت میں لاتا ہے۔

سارتر کا خیال ہے کہ فنی تخلیقات میں حقیقی "اور" خیالی کے درمیان ہمیشہ ایک الجھاؤ پیدا کیا گیا ہے اور وہ حقیقی دنیا اور جمالیاتی معروض کے درمیان تفریق اور علیحدگی کا قائل ہے۔ اس کے نظریے کے مطابق سارے فنون لطیفہ اپنی جداگانہ حیثیت رکھتے

ہیں۔ ادب اور آرٹ کے نظریات بھی مختلف ہیں۔ ہر آرٹ نہ صرف تکمیل شدہ صورت میں خصوصی ہے بلکہ اس کے عناصر ترکیبی بھی مختلف ہیں۔ رنگوں اور سروں کو ترتیب دینا ایک چیز ہے اور الفاظ کے ذریعے اظہار ذات دوسری۔ شعر، رنگ اور فارم علامت نہیں ہیں۔ وہ اپنے علاوہ اور کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔

نثر نگار کے برعکس آرٹسٹ چیزوں کی خصوصیات سے کام لے کر ان کو ایک فن پارے، ایک خیالی معروض میں تبدیل کر دیتا ہے۔ چونکہ سارتر ادب میں وابستگی کا قائل ہے۔ وہ اس صنف فن کو مصوری اور سنگ تراشی سے ممتاز کرتا ہے کیوں کہ اس کے نزدیک ابلاغ موخر الذکر فنون کا مقصد نہیں۔ سارتر کا قول ہے کہ ایک تصویر کے لئے خواہ وہ ایک لینڈ اسکیپ ہو خواہ چہرہ، یہ ضروری نہیں کہ اس کے کچھ معنی بھی ہوں یا بذریعہ الفاظ یا حقیقی دنیا کی مناسبت سے ان کے معنی کا اظہار کیا جاسکتا ہو۔

یہ صحیح ہے کہ روایتی طور پر اشارات کی معنویت شعر رنگوں یا ہیئتوں پر منطبق کرائی جاتی ہے۔ چنانچہ ہم "پھولوں کی زبان" یا "گفتگو" کا ذکر کرتے ہیں لیکن اگر یہ طے کیا جائے کہ سفید گلاب میرے لئے وفا داری کی علامت ہے تو اس کا یہ مطلب ہوا کہ میں نے "گلاب" کو بہ حیثیت "گلاب" دیکھنا ترک کر دیا ہے اور اس پھول کو بطور ایک تحریدی صفت دیکھ رہا ہوں۔ چنانچہ میں ایک آرٹسٹ نہیں کیونکہ آرٹسٹ کے لئے رنگ، گلدستہ، جات کے پچھے کی کھنک بذات خود ہی اہم چیزیں ہیں۔ آرٹسٹ محض آواز یا فارم کی قدر و قیمت پر اپنی توجہ مرکوز رکھتا ہے اور اسی شے یا رنگ کو وہ اپنے کینوس پر منتقل کرتا ہے۔ البتہ وہ اس کو ایک خیالی یا تخیلی شے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ اشارات یا رنگوں کو ایک "زبان" نہیں سمجھتا۔

اب رہا ادب کے برعکس معروض یا سنگتراش کے ذاتی جذبات کا معاملہ تو حقیقت یہ ہے کہ آرٹسٹ کے جذبات اس کے فن لوازمات میں اس طرح گھو جاتے ہیں کہ تکمیل شدہ فن



بارے میں ان کو پہچاننا مشکل ہوتا ہے۔ یقیناً کسی پُر اسرار یا پوشیدہ محرک کی بنا پر ایک مصور منفشی کے بچائے زرد رنگ منتخب کرتا ہے تو کب یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ رنگ اس کے عمیق میلانات کا نماز ہے۔ اس کے باوجود رنگ اس آرٹسٹ کے غصے، کرب یا مسرت کا اس طرح اظہار نہیں کرتے جس طرح یہ کیفیات الفاظ یا چہرے کے تاثرات کے ذریعے ظاہر ہوتی ہیں۔ آرٹسٹ کے جذبات اس کے رنگوں میں ایسے گھل جاتے ہیں کہ ان کی شناخت دشوار ہے۔ یہاں سارتر اطالوی مصور تن توریتو (۱۵۱۸-۱۵۹۴ء) کی مشہور پینٹنگ کی مثال دیتا ہے جس میں وہ پہاڑی دکھائی گئی ہے جس پر یسوع کو مصلوب کیا گیا تھا۔ سارتر کہتا ہے کہ پس منظر کے آسمان پر جو زرد رنگ کی دراڑ مصور نے دکھائی ہے اس کا مطلب دیہ تھا کہ کرب کا اظہار کیا جائے، ذہن کا ناظرین میں احساس کرب بیدار ہو بلکہ یہ زرد رنگ بیک وقت کرب بھی ہے اور زرد آسمان بھی لیکن رنج و محن نہیں ذہنی متلاطم آسمان۔ یہ کرب اب ایک معروض بن چکا ہے جو آسمان کے زرد رنگ میں تبدیل ہو گیا ہے۔ تصویر کشی کے عمل نے جذبے کو ایک معروض میں منقلب کر دیا۔ لیکن ان رنگوں کی طرح جو اس پینٹنگ میں استعمال ہوئے۔ اس کا تعلق اخلاقیات کے بجائے حسن سے ہے۔ الفاظ دیگر موسیقی کے سراو و مصوری کے رنگ بطور زبان استعمال نہیں ہوتے۔ ایک مصنف ایک رنگ و تاریک مکان کی وضاحت کر سکتا ہے کہ یہاں جی بے انصافی کی علامت ہے لیکن مصور اس کی محض تصویر بنا کر خاموش رہتا ہے۔ اب یہ ہمارا کام ہے کہ ہم اس میں کیا دیکھتے ہیں۔

اسی طرح ایک نغمے کے معنی کسی تصور کی طرح موجود فی الخارج نہیں ہوتے۔ ایک نغمے کو ہم مسرت آگیاں اور غم آگیز تو کہہ سکتے ہیں، لیکن اس کی وضاحت دشوار ہے۔ ایک پُر درد آواز ایک مخصوص تکلیف کی علامت یقیناً ہے، لیکن ایک پُر درد نغمہ بذات خود ایک کرب کے علاوہ اور کچھ بھی ہوتا ہے۔ سارتر کے نزدیک ایک فن پہلوے کو ایک معروض ہی رہنا چاہیے۔ ابلاغ حسن کا مقصد نہیں۔ ایک مصنف ابلاغ و معانی کے ذریعے اپنے خیالات کی

ترسیل کرتا ہے۔ آرٹسٹ یعنی مصور، موسیقار اور سنگ تراش ایسا نہیں کرتا یا اسے ایسا نہیں کرنا چاہئے۔ یہاں مصنف اور شاعر میں فرق واضح ہے، شاعری، مصوری، موسیقی اور سنگ تراشی کے ملائے میں شامل ہے۔ شاعر، مصور اور سنگ تراش کی طرح ایک معروض کی تخلیق کرتا ہے اور الفاظ کو پتھر، رنگ اور سُرور کے مانند استعمال کرتا ہے۔ شاعر لفظ کو وسیلہ ابلاغ سمجھتا ہے لیکن شاعر الفاظ کو بھی گھاس اور درختوں کی طرح زمین سے اگنے والی فطری چیز گردانتا ہے۔ شاعر معانی کو نظر انداز نہیں کر سکتا کیوں کہ معانی ہی الفاظ کو ان کی لفظی وحدت بخشتے ہیں۔ شاعر زبان کو خارجی دنیا کا ڈھانچہ تصور کرتا ہے۔ الفاظ شاعر کے لئے نہ محض معانی سے بہرہ نذریت ہیں نہ ترسیل کے راستے میں حائل رکاوٹیں۔ بلکہ وہ بہ حیثیت معروض اور بہ حیثیت معنی ایسی طلسمی تراکیب ہیں جو شاعر کو اجازت دیتی ہیں کہ دونوں سطحوں پر ان کا مقابلہ کرے۔ پلاس (۱۸۸۱-۱۹۷۳ء) نے دیا سلائی کی ڈبہ اس طرح بتائی چاہی کہ مکمل طور پر چمکا ڈر بھی تھی اور دیا سلائی کی ڈبہ بھی۔ شاعر اسی کام کو اس طرح پورا کرتا ہے کہ اس کے الفاظ لفظی طور پر دنیا کے کسی خاص پہلو کا مطلب ادا کرتے ہیں۔ یعنی وہ ایسے پیکر تخلیق کرتا ہے جو شعری طور پر دنیا کے اس پہلو کو وجود میں لاتے ہیں جن کی طرف اس نے اشارہ کیا۔ اس طرح طلسمی شباهت اور معنویت کا رشتہ موضوع سخن سے قائم ہو جاتا ہے۔

سارتر شاعرانہ لفظ کے اس دوسرے پہلو کو ایک کائنات صغریٰ کہتا ہے جو بطور آئینہ بذات خود بھی موجود ہے اور اس جہان رنگ و بو کو بھی اس میں منعکس کرتی ہے۔ شاعرانہ الفاظ اشارہ بن جاتے ہیں اور تخلیق میں اس انداز سے جوڑے جاتے ہیں جس طرح مصور اپنے رنگوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتا ہے۔ ایک نظم — ایک معروض — کی تخلیق کے لئے شاعر متعدد چھوٹی چھوٹی کائناتوں (microcosms) کو ایک دوسرے



میں پیوست کرتا ہے۔ مصرعہ کمپوز کرتے ہوئے دراصل وہ ایک معروض کی تخلیق کرتا ہے، موسیقی اور مصوری کی بے میل اور ہم آہنگ سُرور اور رنگوں کی طرح لفظی معروضات ایک طلسمی تلازمے کے ذریعے یکجا ہوتے ہیں، ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں، ایک دوسرے کو پسپا کرتے ہیں اور جلا ڈالتے ہیں اور ایک دوسرے کی طرف کھینچتے ہیں اور ان کا یہ باہمی ربط و ضبط اس شاعرانہ وحدت کی بنیاد ہے جو بطور شعری معروض ہمارے سامنے آئی ہے۔ شاعری نظم اور خاموشی دونوں سے مختلف ہے۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ شعر عجیب و غریب تراکیب کے ذریعے الفاظ کی تخریب کرتے ہیں لیکن یہ بات غلط ہے کیوں کہ ان سامنے عام بول چال کی زبان ہے اور اس سے ہی ان کو جدید تراکیب تراشنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ مثلاً "گھوڑا" اور "کھن" دو الفاظ ہیں۔ شاعر ان الفاظ سے ایک نئی ترکیب "کھن کے گھوڑے" بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔

سادتر کا خیال ہے کہ شاعر اور مصور اپنی تخلیقات کے متعلق ایک الگ ہی پیش بینی رکھتے ہیں۔ پال دیبری (۱۸۴۱ء - ۱۹۲۵ء) کے مانند سادتر کا شاعر بھی مصرع کے وزن RYTHM اور ساخت سے ابتدا کرتا ہے، الفاظ بعد میں نازل ہوتے ہیں۔ یہ تخلیقی عمل معانی پر مبنی زبان کے عام نحوی ساخت سے مختلف ہے۔ اس کا تعلق اس تخلیقی منصوبے سے ہوتا ہے جس کے ذریعے پکاسو اپنا برش اٹھانے سے قبل ہی خلا میں اس شے کو "بنا" لیتا ہے جو بعد میں اس کے مسخرے یا باز یگو کا روپ دھارتے ہیں۔

اس طرح سادتر شاعر کو مصور کے زمرے میں رکھ کر شاعر کی وابستگی یا کمٹمنٹ کا جواب بھی دے دیتا ہے۔ مصور، سنگتراش اور شاعر سادتر کے آرٹسٹ یا "فن کار" کے معنی کی تشریح کرتے ہیں۔ تن تو رہتا کہ کرب تصویر بن جاتا ہے۔ سیاسی متفرق سماجی فیم وغیرہ یا طیش نظم کے قالب میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ جذبات فن پارے کے تخلیقی سرچش

لے پکاسو کی مشہور تصاویر۔

یا منبع پر موجود ہیں لیکن تکمیل شدہ فن پارے کے ذریعے ان کا تجربہ نہیں کیا جاسکتا۔ شاعر ان جذبات کو محفوظ رکھتا ہے اور ان کی وضاحت کرتا ہے۔ شاعری کا معاملہ جلد کا ہے۔ اگر ایک شاعر اپنے جذبات کو نظم میں بنے دے تب بھی ان کی اپنی شناخت ختم ہو جاتی ہے، الفاظ جذبات پر عادی ہو جاتے ہیں، ان میں سرایت کر کے ان کی قلب ماہیت کر دیتے ہیں۔ خود شاعر کی نگاہ میں وہ الفاظ ان جذبات کی دلالت نہیں کرتے۔ ایک نظم یا تصویر کے اندر جذبات اپنی متعلقہ اشیاء کے دھندلے پن اور ابہام کی وجہ سے ایکساٹے بن کر رہ جاتے ہیں۔ چنانچہ لفظ یا مصرعہ جو ایک معروض کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور اشیاء کی طرح بے نہایت اور لامتناہی ہے۔ ہر مقام پر ان ہی جذبات کے اوپر سے بہہ جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ سادتر کے ہاں شاعر اور شاعر بھی شے کے لئے ایک دوسرے سے علیحدہ ہو چکے ہیں۔ ان کی دنیاؤں میں بعد القطبین ہے۔ یہ درست ہے کہ شاعر بھی لکھتا ہے اور شاعر بھی لیکن ان دونوں میں سوائے ہاتھ کی جنبش سے جو حروف رقم کرتی ہے، کوئی چیز مشترک نہیں۔

اشاعل کے بارے میں سادتر کا خیال ہے کہ موضوعات اسلوب تجویز ضرور کرتے ہیں مگر وہ کسی مخصوص اسلوب پر مصر نہیں ہوتے۔ کوئی اشاعیل بھی ایسا نہیں ہے جو ادبی فن کے دائرے سے باہر ہو۔ قلم اٹھانے کے قبل یہ جاننا ضروری ہے کہ تخیلوں پر برکھنا ہے یا ہودیوں پر۔ بعد میں یہ طے کیجئے کہ اس مضمون کو کس طرح لکھا جائے۔

ہم مصراہوں کو سادتر نے مشورہ دیا کہ ان کو ادب کے ذریعہ بالارادہ تعلیم ضرور دینی چاہئے لیکن اس تعلیم کو مصنف کے خیر ارادی اظہار ذات کے دائرے ہی میں رہنا چاہئے کیوں کہ مونیٹن (۱۵۳۳ء - ۱۵۹۲ء) سے لے کر رہو (۱۸۵۴ء - ۱۸۹۱ء) تک جتنے بڑے ادیب گذرے ہیں انھوں نے خیر ارادی طور پر ہی اپنی ذات کا مکمل اظہار کیا ہے۔ سادتر کی "وجدیت" اور فلسفہ "لفظ" نے ادبیات اور جدید جمالیات کو وسیع پہانے



پر متاثر کیا۔

ویٹ گن انشائن (۱۸۸۹ء-۱۹۵۱ء) تجزیاتی فلسفے کے ارتقار میں جمالیات اور زبان کے مابین اتحاد پر زور دیتا ہے۔ زبان کو وہ ایسے صندوق سے تعبیر کرتا ہے جس میں ہتھوڑا، جینین، کیلیں، پیچ اور سریش رکھے ہوں۔ یہ ہی صورت الفاظ کی ہے کہ ان سے مختلف موقعوں پر مختلف قسم کے کام لئے جاتے ہیں۔ زبان الفاظ کی نئی تراکیب کے ذریعے بعض اوقات ایسی نئی دنیا میں لے جاتی ہے کہ ہم حیرت میں پڑ جاتے ہیں۔

لفظ پر سوچنے اور بحث سے ایک فائدہ یہ ہے کہ بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ زبان کا کھیل کس طرح کھیلا جا رہا ہے۔ مثلاً ایک نچہ لفظ "حسین" یا "عمرہ" کیسے سیکھتا ہے تو فوراً پتہ چل جاتا ہے کہ نچے لفظ "حسین" استعمال ہی نہیں کرتے۔ وہ تو پہلے "اجتماع" کہنا سیکھتے ہیں وہ کہیں گے کہ یہ کھلونا اچھا ہے۔ الفاظ کو سکھانے میں پھرے کے اتار پڑھاؤ اور لب و لہجہ کی بڑی اہمیت ہے۔ اشارات بھی ہمارے بیان کو موثر بناتے ہیں۔ تقریر ہو یا تحریر، مسافت اور ملاقات کے مواقع پر زبان سے ہی کام لیا جاتا ہے۔ یہ انسان کے خیال و تاثر کے اظہار کا ایک آلہ ہے۔

ویٹ گن انشائن کے نزدیک زندگی میں جمالیاتی محاکے سے بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن جمالیاتی محاکے میں ایسے الفاظ جیسے "حسین"، "خوبصورت"، "عمرہ" وغیرہ کوئی خاص رول ادا نہیں کرتے۔ ان الفاظ کو موسیقی کی تنقید میں بھی استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ کہا جائے گا کہ "سُر کا زیر و بم ملاحظہ فرمائیے" یا شاعری کی تنقید کے متعلق کہیں گے کہ شاعر نے شبیہات (IMAGES) کا استعمال بالکل ٹھیک کیا ہے۔ یہاں لفظ "بالکل ٹھیک" "حسین" یا "عمرہ" کے مقابلے میں "صحیح" یا "بر محل" کے معنی سے زیادہ قریب ہے۔

ویٹ گن انشائن الفاظ کے معنی کے تعین میں چہرے کی حرکات، لب و لہجہ کے اتار پڑھاؤ اور طرز ادا پر زور دیتا ہے کیوں کہ شاعری کی موثر ادائیگی معانی و مطالب

میں ایک بین فرق پیدا کر دیتی ہے۔ فن پارہ کے جمالیاتی محاکے میں "واہ کیا خوب ہے" سے کام نہیں چلتا بلکہ اس کے بارے میں دوسری متعلقہ باتوں پر بھی غور کرنا چاہئے۔ ایک شخص اگر فرانسیسی شاعری کی تعریف کرتا ہے تو اس کو فرانسیسی سے واقفیت ہونی چاہئے ورنہ وہ نہیں جانے گا کہ اس میں کیا خرابیاں مضمر ہیں۔ دیگر فنون لطیفہ مثلاً موسیقی، مصوری وغیرہ کے جمالیاتی محاکے میں وسیع تر معلومات مددگار ثابت ہوتی ہیں اور فن پارہ کی نقد و تحسین زیادہ معنی خیز ہو جاتی ہے۔

برینٹ (۱۸۹۸ء-۱۹۵۶ء) کے نزدیک انبساط و مسرت آرٹ کا لازمی جز ہیں۔ چنانچہ اس کے ڈراموں میں خوشی و لطف کے منظر سے زندگی میں پاکیزگی و چنگلی آتی ہے۔ اور انسان ہلکا اور بالیدہ محسوس کرتا ہے۔

مورس ویٹز (MORRIS WEITZ) ہیئت کے تصور اور اس کے ناقدین کے درمیان اختلافات کا حل تجزیاتی نظریے (EMPIRICAL THEORY) میں تلاش کرتا ہے۔ وہ مواد اور ہیئت کے فرق کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ بہت سے ماہرین جمالیات اور فن کار ہیئت کو شکل کا مترادف خیال کرتے ہیں مثال کے طور پر ہنری مور اور الگیزنڈر کیلڈراس کو قطری اور انسانی شکلوں سے مشابہ سمجھتے ہیں۔

سانی اعتبار سے مواد کا مفہوم بیان کرنا دشوار ہے۔ اس کے وسیع اور محدود دونوں معانی ہو سکتے ہیں۔ محدود معنی میں مواد سے مراد ہر وہ چیز جس کو شکل دی جا سکے خواہ وہ انسان ہوں یا حیوان یا نباتات، وسیع معنوں میں مواد کوئی بھی مکمل تخلیق ہے اور ہیئتیں اس کا جز ہیں۔ اس صورت میں مواد اور ہیئت فن تخلیق کی ہم پلہ اقدار (COORDINATED VALUES) تصور نہیں کی جاتی ہیں۔ دو کاس ہیئت اور مواد کے امتیاز کی وضاحت کرتا ہے کہ ہیئت سے مراد ترتیب و تنظیم اور مواد سے وہ سب کچھ جس کو ترتیب دیا جاسکے۔

اس روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن پارہ عناصر و روابط کا ایک حضوریاتی مجموعہ



(ORGANIC COMPLEX) ہوتا ہے۔

مورس ویٹز عضویاتی نظریے کا اہم مبلغ ہے۔ اس کے نزدیک فن ایک عضویاتی مجموعہ کی وہ ہیئت سالمہ ہے جس کو حیاتی وسیلہ اظہار میں پیش کیا گیا ہو۔ وہ نفسی تصور مائیس کے رنگوں کے عضویاتی وصف کا ہم خیال ہے۔

”صاف کینوس پر نیلے، سبز، سرخ رنگ کے دھبے فاصلے سے بنائے جاتے تو ہر وہ وجہ جو پہلے ڈالا گیا اپنی اہمیت کھودیتا ہے۔ مثال کے طور پر مکان کے اندر کا کوئی حصہ کینوس پر بنانا ہے تو میں دیکھتا ہوں کہ سامنے ایک الماری ہے جس کو دیکھ کر میرے اندر سرخ رنگ کا احساس پیدا ہوتا ہے اور میں کینوس پر مخصوص سرخ رنگ سے اس کی تصویر بنا دیتا ہوں۔ اب سرخ رنگ اور کینوس کے رنگ کے درمیان ایک قسم کا تعلق پیدا ہو جاتا ہے۔ جب میں اس کے پاس سبز رنگ رکھتا ہوں اور فرش زمین کو ظاہر کرنے کے لئے زرد رنگ کا بھی استعمال کرتا ہوں تو اب سرخ، سبز، زرد اور کینوس کے رنگ کے مابین اور بھی کئی روابط پیدا ہو جاتے ہیں اور رنگوں کا یہ امتزاج ایک دوسرے کی اہمیت کو کم کر دیتا ہے اس لئے اس کا خیال رکھنا چاہئے کہ رنگوں کا امتزاج اس انداز سے ہو کہ وہ ایک دوسرے کو برباد نہ کریں۔“

مورس ویٹز کا عضویاتی نظریہ بنیادی طور پر مواد اور ہیئت کے امتیاز کی تردید کرتا ہے لیکن اس سے یہ مطلب نہیں کہ وہ فنی اظہار کو محدود کرتا ہے یا روایتی قیود کو تماشہ ختم کر دیتا ہے۔

عضویاتی نظریہ ہیئت کی ہی ایک وسیع شکل ہے۔ ہمد حاضر کے جدید نقاد اور فن کار عضویاتی وصف کے قائل ہیں۔ شاعری کو مختلف عناصر کے ساتھ مل کر وہ اثر پیدا کرنا چاہئے جو شاعر کا اصل مقصد ہے لہذا ایک نظم میں جملہ عناصر کے درمیان باہمی

۱ HENRI MATISSE : NOTES D'UN PEINTRE . P. 136 .

رشتہ اہمیت رکھتا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (۱۸۸۸ء-۱۹۶۵ء) فنون لطیفہ میں روایت اور تازگی شعور کو اہمیت دیتا ہے۔ شاعر اپنے تجربہ کا معروضی تلازمہ (OBJECTIVE CORRELATION) تلاش کرتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ فنی پارہ غور و فکر و جوہر و سلیقے سے تخلیق کیا جائے تاکہ مخصوص اثر آفرینی کا وہ مقصد پورا سکے جو فن کار کا مطمح نظر تھا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ فارملسٹ اسکول کا غیر معمولی اہم نمائندہ ہے۔ اس کے خیال میں شاعر کا کام صرف یہ نہیں کہ وہ قدامت کے فارم کو اپنائے بلکہ اپنے ہمد اور مذاق کے مطابق ایک نیا فارم دریافت کرے۔

جدید نظریات اور جمالیاتی رویے کو سمجھنے کے لئے اس صاحب بصیرت مفکر کا مطالعہ ضروری ہے۔

اواخر بیسویں صدی کے جدید نظریہ سازوں میں سارتر، بریخت اور ایلیٹ کے علاوہ مارشل کوہن، ایشون سن اور منرو سی۔ بیرڈزلی نے جمالیاتی نقطہ نظر سے نئی تنقید میں طرح طرح کی روشنگاریاں کی ہیں۔ نئی تنقید ساختیاتی ہے جس میں فن کی قدر شناسی بحر، وزن، آہنگ، ایجاز اور زبان کے نقطہ نظر سے ہوتی ہے چنانچہ جمالیات کا لسانیات و لفظیات سے باہمی ربط ادب کا غالب رجحان ہے۔



۹

## اختتامیہ

ہجری عہد سے لے کر آج کے نیر کیا فی دور تک انسان نے ہر عہد میں حسن بھری اور اظہار ذات کے لئے مختلف ذرائع استعمال کئے ہیں۔ تاریخ انسانی خوں ریزی اور ظلم و تشدد کی طویل داستان ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ انسان نے اپنے گرد و پیش کو حسین سے حسین تر بنانے کی کوشش جاری رکھی ہے۔ یہ حقیقت بھی تعجب خیز ہے کہ چین و جاپان جیسی جنگجو اقوام نے اتنے ہی لطیف اور سبک نقوش تخلیق کئے اور تار اور زین کے فلسفے کو لائحہ حیات مانا۔ اسی طرح یورپ میں خوبصورت تصاویر پینٹ کی گئیں۔ بڑے بڑے چرچ تعمیر کئے گئے۔ ارفع موسیقی کمپوز کی گئی اور اعلیٰ درجہ کا ادب تخلیق کیا گیا۔ جنگ پھڑی اور یہ سب کچھ پل کے پل میں نیست و نابود ہو گیا لیکن فن کار نے ہمت نہیں ہاری اور از سر نو اپنے کام میں لگ گیا۔

ہندوستان اور ایران میں بھی فن اور فنی نظریات کی تفصیل جنگ و امن کے ادوار کے درمیان برابر ہوتی رہی۔ یہ برصغیر جس میں اب پاکستان اور بنگلہ دیش بھی شامل ہے (اور فنی اعتبار سے نیپال اور سری لنکا بھی) اس لحاظ سے منفرد ہے کہ یہاں تاریخی حوالے کے ایک طویل دور نے مختلف نسل، تہذیب اور فنی روایتوں کو یکجا کر کے



پورٹریٹ آف ایس لیڈی (۱۸۳۶ء) پیکاسو - اسپین



ایک دوسرے میں سموریا۔ باختری و رمانی سنگتراشی بھی اس کے فنی ورثے میں موجود ہے اور ایرانی تورانی نقاشی بھی۔

ہندوستان کا آرٹ غیر ملکی فنون لطیفہ سے متاثر ہوا اور خود اس کے فن نے دوسرے ممالک کو متاثر کیا۔ کیا یہ بات حیرت انگیز نہیں کہ اجنٹا کی مصوری کی روایات براہ وسط ایشیا، چین و جاپان پہنچتی ہیں۔ نارا کے فریسکو میں ہمیں اجنٹا کی جھلک نظر آتی ہے۔

مذہبی اساطیر اور عقائد براہ راست فنون لطیفہ پر اثر ڈالتے ہیں۔ یورپ کا بازنطینی آرٹ اور نشاۃ ثانیہ میں بنائی ہوئی عیسیٰ اور مریم کی تصاویر اور قرون وسطیٰ کے کیتھڈرل، مسلمانوں کے مساجد کا فن تعمیر اور تزئین کاری، چین و جاپان کا بدھسٹ آرٹ اس کی چند مثالیں ہیں۔ یہ ہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں بودھ، ہندو اور جین مذاہب کے مابعد الطبیعیاتی اور فلسفیانہ خیالات کو رقص، موسیقی اور سنگتراشی کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

مسلمان جو اپنے ساتھ ایران اور وسط ایشیا کی نہایت درخشاں روایات لائے تھے اس جمالیاتی کائنات میں شامل ہو گئے۔ اپنی فنی شخصیت کی نفی کئے بغیر وہ مقامی فنون لطیفہ سے بھی متاثر ہوئے اور انہوں نے ہندوستانی مصوری، موسیقی اور فن تعمیر پر اپنا بہت گہرا اثر ڈالا۔ مسلمانوں کے فنون کی ایک خصوصیت یہ تھی کہ علاوہ خطاطی کے (جو زیادہ تر آیات قرآنی پر مبنی تھی) بیشتر فنون لطیفہ زیادہ تر غیر مذہبی یعنی آج کی اصطلاح میں سیکولر سے۔ فارسی اور اردو شاعری، دکھنی اور مغل مصوری بالخصوص اس غیر مذہبی خصوصیت کی مثالیں ہیں۔ ان رنگارنگ اور متنوع تہذیبی کارناموں اور فنی ردیوں کے امتزاج نے برصغیر کے فنون لطیفہ کو اس حد تک مالا مال کیا کہ اس کی مثال کسی دوسرے ملک میں نہیں ملتی۔

عام طور پر ہر ملک میں فن تعمیر کے علاوہ دو یا تین فنون لطیفہ ہی بہت زیادہ مشہور ہوتے جیسے انگلستان کا شعر و ادب، جرمنی کی موسیقی، فرانس کی مصوری و ادب، ایران کی شاعری و مصوری، چین و جاپان کی مصوری اور روس کا ناول اور بیلے۔

ہندوستان ہی ایسا ملک ہے جہاں فن تعمیر، کلاسیکل رقص و موسیقی مصوری اور شعر و ادب تمام فنون لطیفہ اپنے بلند ترین معیار پر پہنچا دیئے گئے۔

مغل دربار میں حاضر ہونے والے اہل فرنگ کے ذریعے مغلیہ مصور نشاۃ ثانیہ کی چند تصاویر سے متعارف ہوئے۔ کہیں کہیں انہوں نے سایے اور تناظر کا استعمال بھی شروع کیا لیکن مشرقی فنون لطیفہ میں روایت کی پابندی اتنی شدید تھی کہ انہوں نے اپنی وضع نہ چھوڑی اور اپنے ہی اسٹائل کی مختصر تصاویر بناتے رہے۔

سلطنت مغلیہ کے دور انحطاط میں موسیقی، کتبک رقص اور اردو شاعری نے ترقی کی۔ ہندوستانی مصوری اور فن تعمیر پر زوال آیا۔ برطانوی تسلط کے بعد انگریزی سرکار نے بمبئی، کلکتہ اور لاہور میں آرٹ اسکول قائم کئے جہاں ہندوستانیوں نے مغربی تکنیک سیکھی۔ کیرالا کے راجہ روتی ورنانے رایل اکیڈمی آف آرٹ کے اسٹائل کو اپنایا۔ یہ دو خلا آرٹ کیلنڈروں میں منتقل ہو کر گھر گھر پہنچا اور بدزدتی کا نیا دور شروع ہوا۔

اہل بنگال آرٹ کی آواں گارڈ میں تھے۔ انہوں نے جاپانی وائش تکنیک اور بنگالی رومانیت کے امتزاج سے ایک اور مقبول عام طرز مصوری کیلنڈروں پر منتقل کیا۔ میری قسم کا مقبول آرٹ برطانوی پاکلیٹ باکس آرٹ تھا جس نے مشہور برطانوی تصاویر کو عام کیا۔

موڈرن آرٹ جس کی اولین جھلک ہم کو میگور کی بنائی ہوئی تصاویر میں نظر آتی



ہے۔ ہندوستان میں بہت دیر میں پہنچا۔ اس صدی کی چوتھی دہائی میں امرتا شیر گل اور دوسرے مصوروں نے موڈرن یورپی آرٹ کی روایت میں تصاویر بنانی شروع کیں جیسی رائے نے بنگالی نوک اسٹائل اپنی تصویروں کے ذریعے مقبول کیا۔ آزادی کے بعد ہندوستان و پاکستان کے نئے مصوروں نے اپنی قومی روایات کی بازیافت کی مغل مصوری، خطاطی، گجراتی مختصر تصاویر، مشترک نقوش اور نوک آرٹ کو عصری انداز میں پیش کرنا شروع کیا۔ ہندوستان، پاکستان اور بنگلہ دیش میں ایک ایسے قومی آرٹ کی تخلیق کی گئی جو بیک وقت اپنی روایات سے رابطہ رکھتا ہے اور عصر حاضر میں بھی شامل ہے۔

آزادی کے بعد ہندوستان کی ٹھکانا انڈسٹری نے بہت ترقی کی۔ اس کے چھاپوں میں گپتا عہد کے موتیف، اجنتا کی تصاویر، مغل اور راجستھانی قلم کاری، ہیل بوٹے اور مختلف علاقائی روایتی اور نوک نمونوں کی تجدید کی جا چکی ہے اور اس طرح سارا ہندوستانی آرٹ اہل ہند کا اڈر حنا بھوننا بن گیا۔ اس کے باوجود بڑے انوس کی بات یہ ہے کہ ایک بہت محدود طبقے کے علاوہ جسے آرٹ اور اس کے مسائل سے دلچسپی ہے عام طور پر پڑھا لکھا متوسط طبقہ آرٹ، ادبیات اور دوسرے فنون لطیفہ سے بے نیاز ہے۔ بڑے شہروں میں جو اکاؤنٹ آرٹ کی نمائشیں ہوتی رہتی ہیں۔ ان کو دیکھنے والے بہت کم ہیں اور وہ بھی ایسے لوگ ہیں جنہیں طنزاً پروفیشنل اٹیلیکچرل کہا جاتا ہے۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ ہمارا دیہاتی آرٹ اور کلر کمبائنیشن کا زیادہ صحیح ذوق رکھتا ہے جس کا اظہار وہ اپنے کپڑوں اور اپنے لوک کلا کے مختلف ذرائع سے کرتا رہتا ہے۔ اس نے جمالیات کی تعلیم نہیں حاصل نہیں کی۔ اس کے اندر وہ حسن شناسی فطرتاً موجود ہے جسے شہری متوسط طبقے کے تجارقی تمدن نے نائل کر دیا ہے۔

شہری زندگی میں عام طور پر بد مذاقی کی فراوانی ہے۔ پلاسٹک پیرس کی بھدی مورتیاں اور کمرشل آرٹ کی قسم کی تصاویر کے بد صورت پرنٹ گھر دریں بجائے

جاتے ہیں۔

ریڈیو، ٹیلی ویژن، سینما اور فلمی پریس نے فوجانہ طبقے کی تمام تر توجہ اپنی طرف مبذول کر رکھی ہے۔ ان حالات میں یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ پڑھا لکھا طبقہ اپنا تنگ جمالیات کے مسائل پر غور و فکر کرنے لگے۔ یونیورسٹیوں کے طلباء اور طالبات عموماً فنون لطیفہ سے بے خبر ہیں۔ وہ اپنے قومی فنی سرمائے اور دوسرے ممالک کے آرٹ سے یکساں طور پر بے تعلق ہیں حالانکہ فنون لطیفہ سے دلچسپی اور ان کی برکھ اور جمالیات کا علم اعلیٰ تہذیب کے بنیادی عناصر میں شامل ہیں اور صحیح معنوں میں متمدن اور شائستہ قوم کا ایک امتیازی وصف بھی یہ ہی ہے۔

ایک عام جاہلی نہایت بے ساختگی سے ایک اسکرول پینٹنگ یا لینڈ اسکیپ گارڈن کی حسن شناسی کر سکتا ہے۔ ہم میں سے کتنے بڑے کھے ہندوستانی ایک مغل اور ایرانی تصویر میں فرق بتا سکتے ہیں یا ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کو پسند کرتے ہیں؟

ادب کا معاملہ جدا گانہ ہے کہ لٹریچر عموماً پڑھنے والوں کی دسترس میں ہے۔ حالانکہ ایسے لوگ بھی بہت زیادہ نہیں مگر کلاسیکل موسیقی اور مصوری کے سلسلے میں حالت دیگر گون ہے۔

اس روشنی میں یہ بہت ضروری ہے کہ یونیورسٹیوں میں فن شناسی کے کورس متعارف کئے جائیں یا جہاں ایسے نصاب موجود ہیں انہیں زیادہ مقبول بنایا جائے۔ سلاڈن کے ذریعے آرٹ پر لکچرز کا انتظام کیا جائے اور جمالیات کے چند بنیادی اصولوں کو آسان و عام فہم انداز میں پیش کیا جائے تاکہ خوش ذوق، حسن شناسی اور فنی اقدار کا درک عام ہو سکے۔



10. Bhattacharyya, Siva Prasad : Studies In Indian Poetics. Ashitabha Guha at Quality Printers and Binders, Calcutta-29, 1964.
11. Bosanquet, B. : A History of Aesthetic, Allen and Unwin, London, 1934.
12. Bullough, Edward : Aesthetics : Lectures and Essays ed. Elizabeth Wilkinson, Stanford University Press, California. 1957.
13. Carrilt, E. F. : The Theory of Beauty. Barnes and Noble, New York, 1962. (3rd Edition).
14. Carrilt, E. F. : An Introduction to Aesthetics. Hutchinson's University Library, London, 1949.
15. Chaudhury, Pravaijivan : Studies In Comparative Aesthetics, Shantiniketan Press, 1953.
16. Collingwood, R. G. : The Principles of Art. Oxford University Press, 1938.
17. Collingwood, R. G. : Essays in the Philosophy of Art. Indian University Press, 1964.
18. Croce, Benedelto : Aesthetics. Encyclopaedia Britannica Fourteenth Edition, Vol. I. Chicago, Inc. 1938.
19. Croce, Benedelto : Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. trans. Douglas Ainslie. Rev. Ed. Noonday Press, New York, 1960.
20. Cyril G. E. Bunt : Russian Art. The Studio, London and New York, 1946.
21. Dewey, John : Art as Experience, Putnam, New York, 1959.

## کتابیات

1. Alferd, H. Barr, Jr : Picasso : Fifty~years of His Art. The Museum of Modern Art, New York.
2. Ames, Van Metet : Aesthetic Values in the East and West. The Journal of Aesthetics and Art criticism. Fall. 1960.
3. Ananda K. Coomaraswamy : Introduction to Indian Art. Munshiram Manoharlal.
4. Andre Grabar : Byzantium, Thames and Hudson, Great Britain, 1966.
5. Aristotle : Poetics : Butcher, S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. 4th ed. Macmillan, London, 1923.
6. Augustine, St. : Basic Writings. ed. W.J. Oates. Random House, New York. 1948.
7. Bake, A. : Aesthetics of Indian Music. British Journal of Aesthetics, Jan. 1964.
8. Basham, A. L. : The Wonder That was India. Grove Press, Inc. New York, 1977.
9. Beardsley, Monroe C : Aesthetics from classical Greece to the present. Macmillan New York, 1966.



36. Langer, Susanne K. : Feeling and Form. Scribner, New York, 1953.
37. Langer, Susanne K., : Problems of Art. New York, Scribner, 1957.
38. Langer, Susanne K., Reflections on Art. Oxford University Press, 1961.
39. Marg : A Magazine of the Arts. Tata Press, Bombay.
40. Maritain, Jacques : The Philosophy of Art. St. Dominic's Press, 1923.
41. Maritain, Jacques : Creative Intuition in Art and Poetry. Theon, New York, 1953.
42. Mathews, Gervase : Byzantine Aesthetics. Viking Press, New York, 1963.
43. Mead, Hender : An Introduction to Aesthetics. Ronald Press, New York, 1952.
44. Melvin Roder : A Modern Book of Aesthetics. Holt Rinehart and Winston, New York.
45. Munro, Thomas : The Marxist Theory of Art History. J. A. A. C. 18 (1960).
46. Munro, Thomas : Oriental Aesthetics. The Press of Western Reserve University, Cleveland, Ohio, 1965.
47. Nietzsche, Friedrich : Complete Works. 2 Vols. trans. Oscar Levy. Russell and Russell, New York, 1962.
48. Odgen, C. K., I. A. Richards, and James Wood : The Foundations of Aesthetics. Allen and Unwin, London, 1925.
49. Pandey, K. C. : Western Aesthetics. Chowkhamba, Varanasi, 1953.
50. Pandey, K. C. : Indian Aesthetics Chowkhamba Sanskrit series Office, Varanasi, 1959.

22. Frank A. Tillman : Philosophy of Art and Aesthetics. Hopper and Row Publishers.
23. George Howard Bauer : Sartre and the Artist, University of Chicago Press, U. S. A.
24. Gilbert, K. E., and H Kuhn : A History of Aesthetics, Macmillan, New York, 1939.
25. Gnoli, Raniero : The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. Is. M.E.O. Roma. 1956.
26. Hegel, G.W.F. : The Philosophy of Fine Art. trans, F.P.B. Osma-ton, G. Bell, London, 1920.
27. Helen Gardner : Art Through the Ages. G. Bell and Sons, London. Ltd.
28. Hogarth, W. : The Analysis of Beauty. ed. J. Burke. Oxford, Clarendon Press. 1955.
29. Hugo Munsterberg : Art of the Far East. Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York, 1968.
30. Kant, Immanuel : Critique of Judgment. trans. J. H. Bernard. Hafner, New York, 1951.
31. Kant, Immanuel : Analytic of the Beautiful. trans. Walter Cerf. Indianapolis, Bobbs, Merrill, 1963.
32. Kalus Ebeting Basel : Rangmala Painting. Paris, New Delhi.
33. Klaus Gallwitz : Picasso at 90. The Late Work. G. P. Putnam's and Sons, New York.
34. Knox, I. : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer Columbia University Press, New York, 1936.
35. Lancaster, Clay : Keys to understanding of Indian and Chinese Painting. Journal of Aesthetics and Art Criticism. Dec., 1952.



64. Santayana, George : *The Sense of Beauty*. Scribner, New York, 1896.
65. Santayana, George : *Reason in Art*. Scribner, New York, 1922.
66. Sartre, Jean-Paul : *Essays in Aesthetics*. Philosophical Library, New York, 1963.
67. Schopenhauer, Arthur : *The World As will and Idea*. Trans. R. B. Haldane and J. B. Kemp. Vol. I. Routledge and Kegan Paul, Ltd., London. 1950.
68. Stolnitz Jerome : *Aesthetics*. New York, Macmillan, 1965.
69. Shastri, K. A. Nilakanta : *The Culture and History of the Tamils*. Loyal Art Press Pvt. Ltd. Calcutta-13.
70. Sparsholt, F. E. : *The Structure of Aesthetics*. Routledge, Ondon. 1963.
71. Stolnitz, Jerome : *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*. Houghton Mifflin, Boston. 1960.
72. Tamara Talbot Rice : *Ancient Arts of Central Asia*, Thames and Hudson, Great Britain, 1965.
73. Tolstoy, Leo. : *What is Art and Essays on Art*. Oxford University Press. London. 1925.
74. Vivas, Eliseo, and Murray Krieger : *The Problems of Aesthetics* Holt, Rinehart and Winston, New York, 1965.
75. Kanakasabhai : *The Tamils Eighteen Years Ago*. Asian Education Service, New Delhi.
76. Warry, J. G. : *Greek Aesthetic Theory*. Methuen, London, 1962.

51. Parker, Dewitt : *The principles of Aesthetics*. Appleton-century-crofts. New York, 1946.
52. Peter, C. Swan : *Art of the word*. Methren, London. Peter, C. Swan : *Art of the word* Japan Holle Verlag GMBH Holland, 1966.
53. Pillai, J. M. Somasundaram : *A History of Tamil Literature*. J. M. Somasundaram Pillai, Annamalai-nagar, South India, 1968.
54. Plato : *The collected Dialogues* ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Pantheon, New York, 1961
55. Plotinus : *The Enneads of Plotinus*, trans. Stephen Mckenna Faber and Faber, London, 1956.
56. Prall, D. W. : *Aesthetic Judgment*. Thomas and Crowell Company, New York, 1929.
57. Prall, D. W., : *Aesthetic Analysis* Crowell, New York, 1936.
58. Raffe, W. G. : *Ragas and Ragnis : A key to Indian Aesthetics*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Dec. 1952.
59. Rawson, Phillip : *The Methods of Indian Sculpture*, Asian Review, New series. Dec. 1964.
60. Read, Herbert : *The Grass Roots of Art*, Faber and Faber, London, 1955.
61. Read, Herbert : *The Forms of Things unknown : Essays Towards an Aesthetic Philosophy*, Horizon Press, New York, 1960.
62. Richards, I. A. : *The Foundations of Aesthetics*. International Publishers, New York. 1929.
63. Robert Coughlan and the Editor of the time-Life Books : *The World of Michelangelo (1475-1564)*. Time Incorporated, New York.



# اشارے

(افلاطون ۹۵۰، ۹۶، ۱۱۳، ۱۳۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳)

۱۵۰، ۱۴۹، ۱۴۳

اکویناس، ۱۴۷، ۱۴۸

ابن عربی، ۱۵۰

ایکینینڈر جیرارڈ، ۱۹۰

امرتا شیرگل، ۱۹۸

امیر خسرو، ۳۴

اہرمس، ۸۹

ایبے باطو، ۱۵۳

ایس۔ کے۔ ڈے، ۱۴

ایلی گریکو، ۱۲۳

ایلیٹ، ٹی۔ ایس۔، ۱۹۳

اینگلز، فریڈرک، ۱۷۸

## (ب)

بام گارٹن، ۱۵۳، ۱۵۲، ۱۴۱، ۱۶۸، ۹۰

بان، ۱۹

برٹریڈ رسل، ۱۴۷

برک، ۱۵۹، ۱۵۸

برکے، ۱۴۳

برگس، ۱۱۰، ۱۴۲

بریخت، ۱۹۱، ۱۹۳

بیک، ۱۴۵

## (۱)

آرزو، ۶۸

آرنلڈ، ۹۰

آسکر واکلڈ، ۱۶۸

آگڈن، ۱۷۵

آگشٹین، ۹۰، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹

آندردھن، ۳۳

ابن انشا، ۷۶

ابوشکور سالمی، ۹۰

ابھی نوگیت، ۱۳، ۱۲، ۳۳

ابیقورس، ۱۴۴

اختر شیرانی، ۷۰، ۶۹

ادبھٹ، ۳۳

ادیسن، ۱۵۶

اربن، ۱۷۶

ارسطو، ۲۵، ۹۵، ۹۶، ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۴۳

۱۵۰، ۱۴۳

ارنست کیسائر، ۱۷۶

اردشی، ۶۱، ۶۲

اسینوزا، ۱۴۷

اسٹیفن پیپر، ۱۴۷، ۱۴۵

اسٹینون سن، ۱۲۵، ۱۹۳

77. Weitz, Morris : Problems in Aesthetics. Macmillan, New York 1959.

78. Weitz, Morris. : Philosophy of the Arts. Russell and Russell. New York. 1950.

79. Werner Speiser : Art of the World : China Spirit and Society. Methven, London.

۸۰۔ شبلی نعمانی : شعرا العجم، طبع پنجم، مطبع معارف، اعظم گڑھ، ۱۹۵۶ء۔

۸۱۔ نصیر الدین ناصر : تاریخ جمالیات، مجلس ترقی ادب، ۲۔ نرسنگہ داس گارڈن، کلب روڈ، لاہور۔

۸۲۔ میان محمد شریف : جمالیات کے تین نظریے، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۸۳۔ عزیز گورکھپوری : تاریخ جمالیات، ایوان اشاعت، گورکھپور۔

۸۴۔ حبیب الرحمن : رس یعنی فلسفہ انبساط، مطبع مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۱۹۳۰ء۔

۸۵۔ میراجی : مشرق و مغرب کے نغمے۔

۸۶۔ ابھونگیت : ابھونگیت، گائیکوٹ اور نیشنل سیریز، ۱۹۵۶ء

۸۷۔ بھرت : ناٹیہ شاستر، گائیکوٹ اور نیشنل سیریز، ۱۹۵۶ء

۸۸۔ نمٹ : کاویہ پرکاش، مترجم آچاریہ دیشور، گیان منڈل، بنارس، ۱۹۶۰ء۔

۸۹۔ دھنجے : دس روپک، گجراتی پرنٹنگ پریس، ممبئی، ۱۹۲۷ء۔

۹۰۔ ڈاکٹر گیندر : رس سدھانت، نیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۶۳ء۔

۹۱۔ ڈاکٹر گیندر : بھارتیہ سوندریہ شاستر کی بھومکا، نیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی۔

۹۲۔ ڈاکٹر کمار دمل : سوندریہ شاستر کے متو، راج کل پرکاشن دہلی، ۱۹۶۷ء۔

۹۳۔ ڈاکٹر فرطاحین : رس سدھانت اور سوندریہ شاستر، نیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۶۷ء۔



برائیلو، ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۵۱

بودیئر، ۱۶۵، ۱۶۶

بورس آئی کن بام، ۱۸۱

بورس توامیشونکی، ۱۸۱

بوزاگے، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۳

بحامہ، ۳۲

بھانودت، ۲۵، ۲۶، ۲۹، ۳۴

بھٹ لوالٹ، ۳۳

بھٹ نایک، ۳۳، ۱۲

بھرام گور، ۹۱

بھرت منی، ۹، ۱۱، ۲۱، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۲

۳۸، ۳۲

بہزاد، ۸۹، ۹۲

بھوبھوتی، ۱۹

بھوج راج، ۳۲

بیر ڈزلے - موزورسی، ۱۰۸، ۱۲۵، ۱۹۳

بیکن، ۱۵۵

بیل - کلایو، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۴۴، ۱۸۰

بیتنکی، ۱۶۹

## (پ)

پارکر - ڈی - وٹ، ۱۲۶، ۱۳۷

پاسکال، ۱۳۳

پال دلیری، ۱۸۸

پانڈے - کے - سی، ۱۴

پرال، ۱۷۵

پرانی ہارندوراج، ۳۳

پرسی براؤن، ۳۹

پرلا فریڈرک، ۱۸۲، ۱۸۳

پساریو، ۱۶۹

پکاسو، ۱۰۹، ۱۰۷، ۱۸۷، ۱۸۸

## (ت)

تاکر، ۸۲

تھیوڈوسس، ۹۲

تکسی داس، ۴۷، ۴۸

تن تورنٹر، ۱۸۶

توتوزلا ترکیک، ۱۷۰

تیشین، ۱۰۴

تین، ۱۳۳، ۱۶۹

## (ٹ)

ٹامسٹائی، ۱۳۲، ۱۴۱

ٹامس منرو، ۱۸۲

ٹروٹسکی، ۱۷۹

ٹیکور، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷

## (ج)

جارج پلچانوف، ۱۷۹

جارج سشیانا، ۱۰۹، ۱۴۴

جانسن، ۱۵۱

جشنین، ۹۶

جلیل الدین حالی، ۷۷

جورڈ، ۱۲۴

جوزف برادھون، ۱۶۹

جوش ملیح آبادی، ۷۱

جیروم اسٹول نیشنر، ۱۶۰

جے شکر پرساد، ۳۵

جیمس فریزر، ۱۷۹

## (چ)

چارلس - ڈبلیو - مورس، ۱۷۸

چارلس فوریر، ۱۶۹

چرنشورسکی، ۱۶۹

## (ح)

حلاج، ۹۱

## (د)

دیکارت، ۱۵۰

دیدیر، ۱۴۳، ۱۶۰

دعڑی، ۳۲

دھتجے، ۲۹، ۳۰

## (ڈ)

ڈیفن، ۱۸۲

ڈبلیو، جان، ۱۷۵

ڈوایٹڈن، ۱۵۱

## (ر)

راج فرانی، ۱۷۷

راجڈز، ۱۷۵

رگن، ۱۶۹

ریمبر، ۱۶۶، ۱۸۹

ریڈر، طامس، ۱۶۰

ریٹالڈ، ۱۵۱

ریڈر، ۱۰۶

ریمبران، ۱۰۵

ریوینٹر، ۱۰۵

رفائیل، ۱۰۵، ۱۰۶

راماچ، ۴۹

رام دھاری سنگھ دکر، ۶۱، ۶۲

رام چندر شکیل، ۳۵

راج بگن ناتھ، ۳۴

روپ گوسای، ۳۴

رویک، ۳۴

راج شیکھر، ۳۴

## (ز)

زین، ۸۲

زیخ، ۱۴۳

## (ژ)

ژان پیر کردساز، ۱۶۰

ژاک مارچین، ۱۷۲

## (س)

سورڈاس، ۴۹

سارتر، ژان پال، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷

۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳

سندھو، ۱۹

سیادش، ۹۲

سیہ پر، ۸۷

سیا دھیر پلدرم، ۶۷، ۶۸

سوزن لیگر، ۱۷۶، ۱۷۷

## (ش)

شیمیندر، ۳۳

شنگ، ۳۲

شوق، ۵۵

شیکسپیر، ۱۲۸

شونہار، ۱۴۱، ۱۶۵، ۱۶۷

شرانی پس، ۱۳۳

شیفٹس میری، ۱۵۶، ۱۵۷



شیر، ۱۶۱، ۱۶۲  
شینگ، ۱۶۲، ۱۶۵  
شیل، ۱۶۵  
شیلنگ، ۱۶۵، ۱۶۶

## (ع)

عبدالرحیم خان، ۴۹  
عذرا، ۷۰  
عظمت اللہ خان، ۶۹  
علی اکبر، ۶۰  
عباس طمدار، ۵۹  
عیسیٰ، ۱۰۳

## (غ)

غالب، ۵۶، ۵۷

## (ف)

فاسکو۔ آرتور وینی، ۱۸۳  
فلوریس، ۱۶۸، ۱۷۷  
فیثا غورث، ۱۳۴  
فلوروس، ۱۳۴  
فراق، ۶۴، ۶۷، ۷۰، ۷۱  
فیض، ۸۱، ۸۸، ۷۹  
فردوسی، ۹۲  
فرانڈ، ۱۰۷، ۱۷۲، ۱۷۴  
فرانز الز، ۱۰۵  
فلاطینس، ۳۰، ۹۶، ۱۱۳، ۱۴۴، ۱۴۵

## (ق)

قسطین، ۹۶، ۹۵

## (ک)

کیلڈر۔ اگلنڈر، ۱۹۱  
کاڈولی کرسٹوفر، ۱۸۰  
کرسٹ کوڈکا، ۱۸۲  
کوپلر، ۱۸۳  
کولنگ وڈ، ۱۳۲، ۱۷۲  
کامٹ، ۱۶۹  
کلودیسی، ۱۶۹  
کوانٹی، ۱۵۱  
کولرج، ۱۴۱، ۱۶۶  
کلیٹن، ۱۳۳  
کنفیوژن، ۸۲  
کرگیکر، ۱۱۱  
کیرٹ، ۱۱۰

کرچی، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۳۲، ۱۳۷

۱۷۱  
کینڈسکی، ۱۰۶

کلاڈورین، ۱۰۵

کیشوراس، ۵۰

کنفیا لال پودار، ۳۵

کننگ، ۳۳

کالی داس، ۱۹، ۲۱، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۶۱، ۸۱

کانٹ، ۱۳، ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۶۰، ۱۶۱

## (گ)

گوتیر، ۱۶۸

گویے، ۱۳۷

گنبرو، ۱۰۵

گیو، ۱۰۳

گلاب راست، ۳۵

## (ل)

لیوکاس۔ جارج، ۱۷۸، ۱۸۰  
لیوس، ۱۷۵  
لونگ وڈ، ۱۳۲  
لینگ، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۵  
لونجائنس، ۱۴۴  
لارنس بنین، ۹۲  
لونی میسی ٹون، ۹۰، ۹۱  
لیونارد وڈ وینی، ۱۰۴، ۱۵۰

## (م)

منرو طامس، ۱۸۲  
مارکس۔ کارل، ۱۷۸، ۱۷۹  
مورس۔ چارلس ڈبلیو، ۱۷۸  
مٹ، ۱۳، ۳۳

میراجی، ۱۱۰

مہم بھٹ، ۲۳

میر حسن، ۵۱

میر تقی میر، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۶

میر انیس، ۵۸

مہا تمباکھ، ۸۲، ۸۳، ۱۰۲

موسلی، ۱۰۳

مریم، ۱۰۳

مائیکل اینجیلو، ۱۰۱، ۱۰۴

مانے، ۱۰۵

مورے، ۱۰۵

مونیکا، ۸۰

ملک راج آنند، ۹۲

مانی، ۸۹، ۹۲

مجاز، ۷۳

مارسیلیو فیسنیو، ۱۴۹  
مولیر، ۱۵۱  
طارے، ۱۶۶  
مارشل کورن، ۱۹۳  
مارکو بونی - مورس، ۱۸۳  
مائیکل ڈیفن، ۱۸۳  
مونتین، ۱۸۹

## (ن)

نیشے، ۱۶۷، ۱۶۸  
ن۔م۔ راشد، ۷۴  
نیا زنجبوری، ۶۷  
نظیر اکبر آبادی، ۵۱، ۵۳  
نچیندر، ۳۵، ۳۶، ۳۷

## (و)

والٹیر، ۱۶۰  
وکر شلو ولسکی، ۱۸۱  
وینٹر۔ مورس، ۱۷۱، ۱۹۲  
ورنیمینر، ۱۸۳  
ویٹکن۔ اشٹائن، ۱۹۰  
ولیم مورس، ۱۶۹  
وسلر، ۱۶۸  
وینکین رورر، ۱۶۸  
ورڈز ورک، ۱۶۵  
وس ماری آندری، ۱۶۰  
وداس، ۱۱۱  
وین گوٹ، ۱۰۶  
وان ڈائیک، ۱۰۵  
ورواتی، ۴۵، ۴۶، ۴۷  
وشرنا تھ، ۳۴



